OEUVRES

COMPLÈTES

DE

155

J. J. ROUSSEAU.

TOME DIX-SEPTIÈME.

DICTIONNAIRE DE MUSIQUE. TOME PREMIER.

155

DICTIONNAIRE

DE

MUSIQUE,

PAR

J. J. ROUSSEAU,

CITOYEN DE GENÈVE.

Ut Psallendi materiem discerent.

Martian. Cap.

TOME PREMIER.

AUX DEUX-PONTS,

CHEZ SANSON ET COMPAGNIE.

1792.

PRÉFACE.

La Musique est de tous les beaux Arts celui dont le Vocabulaire est le plus étendu, & pour lequel un Dictionnaire est par conséquent le plus utile. Ainsi l'on ne doit pas mettre celui-ci au nombre de ces compilations ridicules, que la mode ou plutôt la manie des Dictionnaires multiplie de jour en jour. Si ce livre est bien fait, il est utile aux Artistes. S'il est mauvais, ce n'est ni par le choix du sujet, ni par la forme de l'ouvrage. Ainsi l'on auroit tort de le rebuter sur son titre. Il faut le lire pour en juger.

L'utilité du sujet n'établit pas, j'en conviens, celle du livre ; elle me justifie seulement de l'avoir entrepris : & c'est aussi tout ce que puis prétendre ; car d'ailleurs je sens bien ce qui manque à l'exécution. C'est ici moins un Dictionnaire en forme, qu'un recueil de matériaux pour un Dictionnaire, qui n'attendent qu'une meilleure main pour être employés. Les fondemens de cet Ouvrage furent jetés si à la hâte, il y a quinze ans, dans l'Encyclopédie, que, quand j'ai voulu le reprendre sous œuvre, je n'ai pu lui donner la solidité qu'il auroit eue, si j'avois eu plus de temps pour en digérer le plan & pour l'exécuter.

Je ne formai pas de moi-même cette entreprise, elle me fut proposée ; on ajouta que le manuscrit entier de l'Encyclopédie devoit être complet avant qu'il en fût imprimé une seule ligne ; on ne me

donna que trois mois pour remplir ma tâche; & trois ans pouvoient me suffire à peine pour lire, extraire, comparer & compiler les Auteurs dont j'avois besoin : mais le zèle de l'amitié m'aveugla sur l'impossibilité du succès. Fidèle à ma parole, aux dépens de ma réputation, je fis vîte & mal, ne pouvant bien faire en si peu de temps; au bout de trois mois mon manuscrit entier fut écrit, mis au net & livré; je ne l'ai pas revu depuis. Si j'avois travaillé volume à volume comme les autres, cet essai, mieux digéré, eût pu rester dans l'état où je l'aurois mis. Je ne me repens pas d'avoir été exact; mais je me repens d'avoir été téméraire, & d'avoir plus promis que je ne pouvois exécuter.

Blessé de l'imperfection de mes articles, à mesure que les volumes de l'Encyclopédie paroissoient, je résolus de refondre le tout sur mon brouillon, & d'en faire à loisir un ouvrage à part, traité avec plus de soin. J'étois, en recommençant ce travail, à portée de tous les secours nécessaires. Vivant au milieu des artistes & des gens de lettres, je pouvois consulter les uns & les autres. M. l'Abbé Sallier me fournissoit, de la bibliothèque du Roi, les livres & manuscrits dont j'avois besoin; & souvent je tirois de ses entretiens des lumieres plus sûres que mes recherches. Je crois devoir à la mémoire de cet honnête & savant homme un tribut de reconnaissance, que tous les gens de lettres qu'il a pu servir partageront sûrement avec moi.

Ma retraite à la campagne m'ôta toutes ces ref-

ſources, au moment que je commençois d'en tirer parti. Ce n'eſt pas ici le lieu d'expliquer les raiſons de cette retraite : on conçoit que, dans ma façon de penſer, l'eſpoir de faire un bon livre ſur la Muſique n'en étoit pas un pour me retenir. Eloigné des amuſemens de la ville, je perdis bientôt les goûts qui s'y rapportoient; privé des communications qui pouvoient m'éclairer ſur mon ancien objet, j'en perdis auſſi toutes les vues; & ſoit que depuis ce temps l'art ou ſa théorie aient fait des progrès, n'étant pas même à portée d'en rien ſavoir, je ne fus plus en état de les ſuivre. Convaincu cependant de l'utilité du travail que j'avois entrepris, je m'y remettois de temps à autre, mais toujours avec moins de ſuccès, & toujours éprouvant que les difficultés d'un livre de cette eſpèce demandent, pour les vaincre, des lumieres que je n'étois plus en état d'acquérir, & une chaleur d'intérêt que j'avois ceſſé d'y mettre. Enfin, déſeſpérant d'être jamais à portée de mieux faire, & voulant quitter pour toujours des idées dont mon eſprit s'éloigne de plus en plus, je me ſuis occupé dans ces montagnes à raſſembler ce que j'avois fait à Paris & à Montmorenci; & de cet amas indigeſte eſt ſorti l'eſpèce de Dictionnaire qu'on voit ici.

Cet hiſtorique m'a paru néceſſaire pour expliquer comment les circonſtances m'ont forcé de donner en ſi mauvais état un livre que j'aurois pu mieux faire, avec les ſecours dont je ſuis privé. Car j'ai toujours cru que le reſpect qu'on doit au public

A 2

n'eſt pas de lui dire des fadeurs, mais de ne lui rien dire que de vrai & d'utile, ou du moins qu'on ne juge tel ; de ne lui rien préſenter ſans y avoir donné tous les ſoins dont on eſt capable, & de croire qu'en faiſant de ſon mieux, on ne fait jamais aſſez bien pour lui.

Je n'ai pas cru toutefois que l'état d'imperfection où j'étois forcé de laiſſer cet ouvrage, dût m'empêcher de le publier ; parce qu'un livre de cette eſpèce étant utile à l'art, il eſt infiniment plus aiſé d'en faire un bon ſur celui que je donne, que de commencer par tout créer. Les connaiſſances néceſſaires pour cela ne ſont peut-être pas fort grandes ; mais elles ſont fort variées, & ſe trouvent rarement réunies dans la même tête. Ainſi mes compilations peuvent épargner beaucoup de travail à ceux qui ſont en état d'y mettre l'ordre néceſſaire ; & tel, marquant mes erreurs, peut faire un excellent livre, qui n'eût jamais rien fait de bon ſans le mien.

J'avertis donc ceux qui ne veulent ſouffrir que des livres bien faits, de ne pas entreprendre la lecture de celui-ci ; bientôt ils en ſeroient rebutés. Mais pour ceux que le mal ne détourne pas du bien, ceux qui ne ſont pas tellement occupés des fautes, qu'ils comptent pour rien ce qui les rachète ; ceux enfin qui voudront bien chercher ici de quoi compenſer les miennes, y trouveront peut-être aſſez de bons articles pour tolérer les mauvais ; &, dans les mauvais même, aſſez d'obſervations neuves & vraies, pour valoir la peine d'être triées &

choisies parmi le reste. Les Musiciens lisent peu; & cependant je connois peu d'art où la lecture & la réflexion soient plus nécessaires. J'ai pensé qu'un Ouvrage de la forme de celui-ci seroit précisément celui qui leur convenoit; & que pour le leur rendre aussi profitable qu'il étoit possible, il falloit moins y dire ce qu'ils savent, que ce qu'ils auroient besoin d'apprendre.

Si les Manœuvres & les Croque-notes relevent souvent ici des erreurs, j'espere que les vrais Artistes & les hommes de génie y trouveront des vues utiles dont ils sauront bien tirer parti. Les meilleurs livres sont ceux que le vulgaire décrie, & dont les gens à talens profitent sans en parler.

Après avoir exposé les raisons de la médiocrité de l'ouvrage & celles de l'utilité que j'estime qu'on en peut tirer, j'aurois maintenant à entrer dans le détail de l'ouvrage même, à donner un précis du plan que je me suis tracé & de la maniere dont j'ai tâché de le suivre. Mais à mesure que les idées qui s'y rapportent se sont effacées de mon esprit, le plan sur lequel je les arrangeois s'est de même effacé de ma mémoire. Mon premier projet étoit d'en traiter si relativement les articles, d'en lier si bien les suites par des renvois, que le tout, avec la commodité d'un Dictionnaire, eût l'avantage d'un traité suivi. Mais pour exécuter ce projet, il eût fallu me rendre sans cesse présentes toutes les parties de l'art, & n'en traiter aucune sans me rappeller les autres; ce que le défaut de ressources & mon goût attiédi m'ont bientôt rendu

impoſſible, & que j'euſſe eu même bien de la peine à faire, au milieu de mes premiers guides, & plein de ma premiere ferveur. Livré à moi ſeul, n'ayant plus ni ſavans ni livres à conſulter; forcé par conſéquent de traiter chaque article en lui-même, & ſans égard à ceux qui s'y rapportoient, pour éviter des lacunes, j'ai dû faire bien des redites. Mais j'ai cru que dans un livre de l'eſpèce de celui ci, c'étoit encore un moindre mal de commettre des fautes, que de faire des omiſſions.

Je me ſuis donc attaché ſur-tout à bien compléter le vocabulaire, & non-ſeulement à n'omettre aucun terme technique, mais à paſſer plutôt quelquefois les limites de l'Art, que de n'y pas toujours atteindre : & cela m'a mis dans la néceſſité de parſemer ſouvent ce Dictionnaire de mots Italiens & de mots Grecs; les uns, tellement conſacrés par l'uſage, qu'il faut les entendre même dans la pratique; les autres, adoptés de même par les ſavans, & auxquels, vû la déſuétude de ce qu'ils expriment, on n'a pas donné de ſynonimes en François. J'ai tâché, cependant, de me renfermer dans ma règle, & d'éviter l'excès de Broſſard, qui, donnant un Dictionnaire François, en fait le vocabulaire, tout Italien, & l'enfle de mots abſolument étrangers à l'Art qu'il traite. Car, qui s'imaginera jamais que *la Vierge*, *les Apôtres*, *la Meſſe*, *les Morts*, ſoient des termes de Muſique, parce qu'il y a des Muſiques relatives à ce qu'ils expriment; que ces autres mots *Page*, *Feuillet*, *Quatre*, *Cinq*, *Goſier*, *Raiſon*, *Déjà*, ſoient auſſi des termes

techniques, parce qu'on s'en sert quelquefois en parlant de l'Art?

Quant aux parties qui tiennent à l'Art sans lui être essentielles, & qui ne sont pas absolument nécessaires à l'intelligence du reste, j'ai évité, autant que j'ai pu, d'y entrer. Telle est celle des Instrumens de musique, partie vaste & qui rempliroit seule un Dictionnaire, surtout par rapport aux Instrumens des anciens. M. Diderot s'étoit chargé de cette partie dans l'Encyclopédie; & comme elle n'entroit pas dans mon premier plan, je n'ai eu garde de l'y ajouter dans la suite, après avoir si bien senti la difficulté d'exécuter ce plan tel qu'il étoit.

J'ai traité la partie Harmonique dans le systême de la Basse-fondamentale, quoique ce systême, imparfait & défectueux à tant d'égards, ne soit point, selon moi, celui de la nature & de la vérité, & qu'il en résulte un remplissage sourd & confus, plutôt qu'une bonne Harmonie. Mais c'est un systême; enfin, c'est le premier, c'étoit le seul, jusqu'à celui de M. Tartini, où l'on ait lié, par des principes, ces multitudes de règles isolées qui sembloient toutes arbitraires, & qui faisoient, de l'Art Harmonique, une étude de mémoire plutôt que de raisonnement. Le systême de M. Tartini, quoique meilleur, à mon avis, n'étant pas encore aussi généralement connu, & n'ayant pas, du moins en France, la même autorité que celui de M. Rameau, n'a pas dû lui être substitué dans un livre destiné principalement pour la Nation Françoise. Je me suis donc contenté d'exposer de mon mieux

les principes de ce ſyſtême dans un article de mon Dictionnaire ; & du reſte, j'ai cru devoir cette déférence à la Nation pour laquelle j'écrivois, de préférer ſon ſentiment au mien ſur le fond de la doctrine Harmonique. Je n'ai pas dû cependant m'abſtenir, dans l'occaſion, des objections néceſſaires à l'intelligence des articles que j'avois à traiter : c'eût été ſacrifier l'utilité du Livre au préjugé des lecteurs ; c'eût été flatter ſans inſtruire, & changer la déférence en lâcheté.

J'exhorte les Artiſtes & les Amateurs de lire ce livre ſans défiance, & de le juger avec autant d'impartialité que j'en ai mis à l'écrire. Je les prie de conſidérer que ne profeſſant pas, je n'ai d'autre intérêt ici que celui de l'Art ; & quand j'en aurois, je devrois naturellement appuyer en faveur de la Muſique Françoiſe, où je puis tenir ma place, contre l'Italienne où je ne puis être rien. Mais cherchant ſincérement le progrès d'un Art que j'aimois paſſionnément, mon plaiſir a fait taire ma vanité. Les premieres habitudes m'ont long-temps attaché à la Muſique Françoiſe, & j'en étois enthouſiaſte ouvertement. Des comparaiſons attentives & impartiales m'ont entraîné vers la Muſique Italienne, & je m'y ſuis livré avec la même bonne foi. Si quelquefois j'ai plaiſanté, c'étoit pour répondre aux autres ſur leur propre ton ; mais je n'ai pas, comme eux, donné des bons mots pour toute preuve, & je n'ai plaiſanté qu'après avoir raiſonné. Maintenant que les malheurs & les maux m'ont enfin détaché d'un goût qui n'avoit pris ſur

moi que trop d'empire, je perſiſte, par le ſeul amour de la vérité, dans les jugemens que le ſeul amour de l'Art m'avoit fait porter. Mais dans un ouvrage comme celui-ci, conſacré à la Muſique en général, je n'en connois qu'une, qui n'étant d'aucun pays, eſt celle de tous; & je n'y ſuis jamais entré dans la querelle des deux Muſiques, que quand il s'eſt agi d'éclaircir quelque point important au progrès commun. J'ai fait bien des fautes, ſans doute; mais je ſuis aſſuré que la partialité ne m'en a pas fait commettre une ſeule. Si elle m'en fait imputer à tort par les Lecteurs, qu'y puis-je faire? Ce ſont eux alors qui ne veulent pas que mon livre leur ſoit bon.

Si l'on a vu, dans d'autres Ouvrages, quelques articles peu importans qui ſont auſſi dans celui-ci, ceux qui pourront faire cette remarque, voudront bien ſe rappeller que, dès l'année 1750, le manuſcrit eſt ſorti de mes mains ſans que je ſache ce qu'il eſt devenu depuis ce temps-là. Je n'accuſe perſonne d'avoir pris mes articles; mais il n'eſt pas juſte que d'autres m'accuſent d'avoir pris les leurs.

A Motiers-Travers, le 20 Décembre 1764.

AVERTISSEMENT.

Quand l'eſpèce grammaticale des mots pouvoit embarraſſer quelque Lecteur, on l'a déſignée par les abréviations uſitées. V. n. verbe neutre ; ſ. m. ſubſtantif maſculin, *&c. On ne s'eſt pas aſſervi à cette ſpécification pour chaque article, parce que ce n'eſt pas ici un Dictionnaire de Langue. On a pris un ſoin plus néceſſaire pour des mots qui ont pluſieurs ſens, en les diſtinguant par une lettre majuſcule quand on les prend dans le ſens technique, & par une petite lettre, quand on les prend dans le ſens du diſcours. Ainſi, ces mots* air & Air, meſure & Meſure, note & Note, temps & Temps, portée & Portée, *ne ſont jamais équivoques, & le ſens en eſt toujours déterminé par la maniere de les écrire. Quelques autres ſont plus embarraſſans, comme Ton, qui a dans l'art deux acceptions toutes différentes. On a pris le parti de l'écrire en italique pour diſtinguer un intervalle, & en romain pour déſigner une modulation. Au moyen de cette précaution, la phraſe ſuivante, par exemple, n'a plus rien d'équivoque.*

» *Dans les tons majeurs, l'intervalle de la Tonique à la médiante eſt composé d'un* ton *majeur, & d'un* ton *mineur.* »

DICTIONNAIRE

DE

MUSIQUE.

A.

A *mi la*, A *la mi re*, ou simplement A; sixième son de la Gamme diatonique & naturelle; lequel s'appelle autrement *la*. (Voyez GAMME.)

A *Battuta*. (Voyez MESURÉ)

A Livre ouvert, ou A l'ouverture du Livre. (Voyez Livre.)

A *Tempo*. (Voyez MESURÉ.)

ACADÉMIE DE MUSIQUE. C'est ainsi qu'on appelloit autrefois en France, & qu'on appelle encore en Italie, une assemblée de Musiciens ou d'Amateurs, à laquelle les François ont depuis donné le nom de *Concert*. (Voyez CONCERT.)

ACADÉMIE ROYALE DE MUSIQUE. C'est le titre que porte encore aujourd'hui l'Opéra de Paris. Je ne dirai rien ici de cet établissement célèbre, sinon que de toutes les Académies du Royaume & du Monde, c'est assurément celle qui fait le plus de bruit. (Voyez OPÉRA.)

ACCENT. On appelle ainsi, selon l'acception la plus générale, toute modification de la voix parlante, dans la durée ou dans le ton des syllabes & des mots dont le discours est composé; ce qui montre un rapport très exact entre les deux usages des *accens* & les deux parties de la mélodie, savoir le rhythme & l'intonation. *Accentus*, dit le Grammairien Sergius dans Donat, *quasi ad cantus*. Il y a autant

d'*accens* différens qu'il y a de manieres de modifier ainſi la voix ; & il y a autant de genres d'*accens* qu'il y a de cauſes générales de ces modifications.

On diſtingue trois de ces genres dans le ſimple diſcours : ſavoir, l'*accent* grammatical, qui renferme la règle des *accens* proprement dits, par leſquels le ſon des ſyllables eſt grave ou aigu ; & celle de la quantité, par laquelle chaque ſyllable eſt breve ou longue : l'*accent* logique ou rationnel, que pluſieurs confondent mal-à-propos avec le précédent ; cette ſeconde ſorte d'*accent*, indiquant le rapport, la connexion plus ou moins grande que les propoſitions & les idées ont entr'elles, ſe marque en partie par la ponctuation : enfin l'*accent* pathétique ou oratoire, qui, par diverſes inflexions de voix, par un ton plus ou moins élevé, par un parler plus vif ou plus lent, exprime les ſentimens dont celui qui parle eſt agité, & les communique à ceux qui l'écoutent. L'étude de ces divers *accens* & de leurs effets dans la langue, doit être la grande affaire du Muſicien ; & Denis d'Halicarnaſſe regarde avec raiſon l'*accent* en général comme la ſemence de toute muſique. Auſſi devons-nous admettre pour une maxime inconteſtable que le plus ou moins d'*accent* eſt la vraie cauſe qui rend les langues plus ou moins muſicales : car quel ſeroit le rapport de la Muſique au diſcours, ſi les tons de la voix chantante n'imitoient les *accens* de la parole ? D'où il ſuit que, moins une langue a de pareils *accens*, plus la mélodie y doit être monotone, languiſſante & fade : à moins qu'elle ne cherche dans le bruit & la force des ſons le charme qu'elle ne peut trouver dans leur variété.

Quant à l'*accent* pathétique & oratoire, qui eſt l'objet le plus immédiat de la Muſique imitative du théâtre, on ne doit pas oppoſer à la maxime que je viens d'établir, que tous les hommes étant ſujets aux mêmes paſſions, doivent en avoir également le langage : car autre choſe eſt l'*accent* univerſel de la Nature qui arrache à tout homme des cris inarticulés, & autre choſe l'*accent* de langue qui engendre la mélodie particuliere à une nation. La ſeule différence

du plus ou moins d'imagination & de ſenſibilité qu'on remarque d'un peuple à l'autre, en doit introduire une infinie dans l'idiome accentué, ſi j'oſe parler ainſi. L'Allemand, par exemple, hauſſe également & fortement la voix dans la colere; il crie toujours ſur le même ton : l'Italien, que mille mouvemens divers agitent rapidement & ſucceſſivement dans le même cas, modifie ſa voix de mille manieres. Le même fond de paſſion regne dans ſon ame : mais quelle variété d'expreſſions dans ſes *accens* & dans ſon langage ! Or c'eſt à cette ſeule variété, quand le Muſicien ſait l'imiter, qu'il doit l'énergie & la grace de ſon chant.

Malheureuſement tous ces *accens* divers, qui s'accordent parfaitement dans la bouche de l'Orateur, ne ſont pas ſi faciles à concilier ſous la plume du Muſicien, déjà ſi gêné par les règles particulieres de ſon art. On ne peut douter que la Muſique la plus parfaite, ou du moins la plus expreſſive, ne ſoit celle où tous les *accens* ſont le plus exactement obſervés; mais ce qui rend ce concours ſi difficile eſt que trop de règles dans cet art ſont ſujettes à ſe contrarier mutuellement, & ſe contrarient d'autant plus que la langue eſt moins muſicale : car nulle ne l'eſt parfaitement; autrement ceux qui s'en ſervent chanteroient au lieu de parler.

Cette extrême difficulté de ſuivre à la fois les règles de tous les *accens*, oblige donc ſouvent le Compoſiteur à donner la préférence à l'une ou à l'autre, ſelon les divers genres de Muſique qu'il traite. Ainſi les airs de Danſe exigent ſurtout un *accent* rhythmique & cadencé, dont en chaque Nation le caractere eſt déterminé par la langue. L'*accent* grammatical doit être le premier conſulté dans le récitatif, pour rendre plus ſenſible l'articulation des mots, ſujette à ſe perdre par la rapidité du débit, dans la réſonnance harmonique : mais l'*accent* paſſionné l'emporte à ſon tour dans les airs dramatiques; & tous deux y ſont ſubordonnés, ſurtout dans la ſymphonie, à une troiſieme ſorte d'*accent*, qu'on pourroit appeller muſical, & qui eſt en quelque ſorte déterminé par l'eſpèce de mélodie que le Muſicien veut approprier aux paroles.

En effet, le premier & le principal objet de toute Musique est de plaire à l'oreille ; ainsi tout air doit avoir un chant agréable : voilà la premiere loi, qu'il n'est jamais permis d'enfreindre. L'on doit donc premierement consulter la mélodie & l'*accent* musical dans le dessein d'un air quelconque. Ensuite, s'il est question d'un chant dramatique & imitatif, il faut chercher l'*accent* pathétique qui donne au sentiment son expression, & l'*accent* rationnel par lequel le Musicien rend avec justesse les idées du Poëte ; car pour inspirer aux autres la chaleur dont nous sommes animés en leur parlant, il faut leur faire entendre ce que nous disons. L'*accent* grammatical est nécessaire par la même raison ; & cette règle, pour être ici la derniere en ordre, n'est pas moins indispensable que les deux précédentes, puisque le sens des propositions & des phrases dépend absolument de celui des mots : mais le Musicien qui sait sa langue a rarement besoin de songer à cet *accent* ; il ne sauroit chanter son air sans s'appercevoir s'il parle bien ou mal, & il lui suffit de savoir qu'il doit toujours bien parler. Heureux, toutefois, quand une mélodie flexible & coulante ne cesse jamais de se prêter à ce qu'exige la langue ! Les Musiciens François ont en particulier des secours qui rendent sur ce point leurs erreurs impardonnables, & surtout le traité de la Prosodie Françoise de M. l'Abbé d'Olivet, qu'ils devroient tous consulter. Ceux qui seront en état de s'élever plus haut pourront étudier la Grammaire de Port-royal & les savantes notes du Philosophe qui l'a commentée. Alors, en appuyant l'usage sur les règles, & les règles sur les principes, ils seront toujours sûrs de ce qu'ils doivent faire dans l'emploi de l'*accent* grammatical de toute espèce.

Quant aux deux autres sortes d'*accens*, on peut moins les réduire en règles, & la pratique en demande moins d'étude & plus de talent. On ne trouve point de sang-froid le langage des passions ; & c'est une vérité rebattue, qu'il faut être ému soi-même pour émouvoir les autres. Rien ne peut donc suppléer dans la recherche de l'*accent* pathétique à ce génie qui réveille à volonté tous les sentimens ; & il n'y

a d'autre art en cette partie, que d'allumer en son propre cœur le feu qu'on veut porter dans celui des autres. (Voyez GÉNIE.) Est-il question de l'*accent* rationnel : l'art a tout aussi peu de prise pour le saisir, par la raison qu'on n'apprend point à entendre à des sourds. Il faut avouer aussi que cet *accent* est, moins que les autres, du ressort de la Musique, parce qu'elle est bien plus le langage des sens que celui de l'esprit. Donnez donc au Musicien beaucoup d'images ou de sentimens, & peu de simples idées à rendre : car il n'y a que les passions qui chantent ; l'entendement ne fait que parler.

ACCENT. Sorte d'agrément du Chant François qui se notoit autrefois avec la Musique, mais que les Maîtres de Goût-du-Chant marquent aujourd'hui seulement avec du crayon, jusqu'à ce que les Ecoliers sachent le placer d'eux-mêmes. L'*accent* ne se pratique que sur une syllable longue, & sert de passage d'une note appuyée à une autre note non appuyée, placée sur le même degré ; il consiste en un coup de gosier qui éleve le son d'un degré, pour reprendre à l'instant sur la note suivante le même son d'où l'on est parti. Plusieurs donnoient le nom de *Plainte* à l'*accent* (Voyez le signe & l'effet de l'*accent*, *Planche B*, *Figure 13.*)

ACCENS. Les Poëtes emploient souvent ce mot au pluriel pour le Chant même, & l'accompagnent ordinairement d'une épithete, comme *doux*, *tendres*, *tristes accens.* Alors ce mot reprend exactement le sens de sa racine ; car il vient de *canere*, *cantus*, d'où l'on a fait *Accentus*, comme *Concentus.*

ACCIDENT, ACCIDENTEL. On appelle *accidens* ou *signes accidentels* les bémols, dièses ou béquarres qui se trouvent, par accident, dans le courant d'un air, & qui par conséquent, n'étant pas à la Clef, ne se rapportent pas au mode ou ton principal. (Voyez DIÈSE, BÉMOL, TON, MODE, CLEF TRANSPOSÉE.)

On appelle aussi *lignes accidentelles*, celles qu'on ajoute au-dessus ou au-dessous de la portée pour placer les notes qui passent son étendue. (Voyez LIGNE PORTÉE.)

ACCOLADE. Trait perpendiculaire aux lignes, tiré à la marge d'une partition, & par lequel on joint ensemble les portées de toutes les parties. Comme toutes ces parties doivent s'exécuter en même temps, on compte les lignes d'une partition, non par les portées, mais par les *accolades*; & tout ce qui est compris sous une *accolade*, ne forme qu'une seule ligne. (Voyez PARTITION.)

ACCOMPAGNATEUR. Celui qui dans un Concert accompagne de l'orgue, du clavecin, ou de tout autre instrument d'accompagnement. (Voyez ACCOMPAGNEMENT.)

Il faut qu'un bon *accompagnateur* soit grand Musicien, qu'il sache à fond l'harmonie, qu'il connoisse bien son clavier, qu'il ait l'oreille sensible, les doigts souples & le goût sûr.

C'est à l'*accompagnateur* de donner le ton aux voix & le mouvement à l'orchestre. La premiere de ces fonctions exige qu'il ait toujours sous un doigt la note du Chant pour la refrapper au besoin, & soutenir ou remettre la voix, quand elle foiblit ou s'égare. La seconde exige qu'il marque la Basse & son accompagnement par des coups fermes, égaux, détachés & bien réglés à tous égards, afin de bien faire sentir la mesure aux Concertans, surtout au commencement des airs.

On trouvera dans les trois articles suivans les détails qui peuvent manquer à celui-ci.

ACCOMPAGNEMENT. C'est l'exécution d'une harmonie complette & réguliere sur un instrument propre à la rendre, tel que l'orgue, le clavecin, le théorbe, la guitare, &c. Nous prendrons ici le clavecin pour exemple, d'autant plus qu'il est presque le seul instrument qui soit demeuré en usage pour l'*accompagnement*.

On y a pour guide une des parties de la Musique, qui est ordinairement la Basse. On touche cette Basse de la main gauche, & de la droite l'harmonie indiquée par la marche de la Basse, par le chant des autres parties qui marchent en même temps, par la partition qu'on a devant les yeux, ou par les chiffres qu'on trouve ajoutés à la Basse. Les Italiens méprisent les chiffres; la partition même leur est peu

nécessaire:

néceſſaire : la promptitude & la fineſſe de leur oreille y ſupplée, & ils accompagnent fort bien ſans tout cet appareil. Mais ce n'eſt qu'à leur diſpoſition naturelle qu'ils ſont redevables de cette facilité ; & les autres peuples, qui ne ſont pas nés comme eux pour la Muſique, trouvent à la pratique de l'*accompagnement*, des obſtacles preſque inſurmontables. Il faut des huit à dix années pour y réuſſir paſſablement. Quelles ſont donc les cauſes qui retardent ainſi l'avancement des élèves & embarraſſent ſi long-temps les Maîtres, ſi la ſeule difficulté de l'art ne fait point cela?

Il y en a deux principales : l'une dans la maniere de chiffrer les Baſſes ; l'autre dans la méthode de l'*accompagnement*. Parlons d'abord de la premiere.

Les ſignes dont on ſe ſert pour chiffrer les Baſſes ſont en trop grand nombre : il y a ſi peu d'accords fondamentaux ! pourquoi faut-il tant de chiffres pour les exprimer ? Ces mêmes ſignes ſont équivoques, obſcurs, inſuffiſans. Par exemple, ils ne déterminent preſque jamais l'eſpèce des intervalles qu'ils expriment, ou, qui pis eſt, ils en indiquent d'une autre eſpèce. On barre les uns pour marquer les dièſes ; on en barre d'autres pour marquer les bémols : les intervalles majeurs & les ſuperflus, même les diminués, s'expriment ſouvent de la même maniere : quand les chiffres ſont doubles, ils ſont confus ; quand ils ſont ſimples, ils n'offrent preſque jamais que l'idée d'un ſeul intervalle; de ſorte qu'on en a toujours pluſieurs à ſous-entendre & à déterminer.

Comment remédier à ces inconvéniens ? Faudra-t-il multiplier les ſignes pour tout exprimer ? mais on ſe plaint qu'il y en a déjà trop. Faudra-t-il les réduire ? on laiſſera plus de choſes à deviner à l'Accompagnateur, qui n'eſt déjà que trop occupé ; & dès qu'on fait tant que d'employer des chiffres, il faut qu'ils puiſſent tout dire. Que faire donc ? Inventer de nouveaux ſignes, perfectionner le doigter, & faire, des ſignes & du doigter, deux moyens combinés qui concourent à ſoulager l'accompagnateur.

C'eſt ce que M. Rameau a tenté avec beaucoup de ſagacité, dans ſa Diſſertation ſur les différentes méthodes d'*ac-*

compagnement. Nous exposerons aux mots *chiffres* & *doigter*, les moyens qu'il propose. Passons aux méthodes.

Comme l'ancienne Musique n'étoit pas si composée que la nôtre, ni pour le chant, ni pour l'harmonie, & qu'il n'y avoit guere d'autre Basse que la fondamentale, tout l'*accompagnement* ne consistoit qu'en une suite d'accords parfaits, dans lesquels l'Accompagnateur substituoit de temps en temps quelque sixte à la quinte, selon que l'oreille le conduisoit : ils n'en savoient pas davantage. Aujourd'hui qu'on a varié les modulations, renversé les parties, surchargé, peut-être gâté l'harmonie par des foules de dissonances, on est contraint de suivre d'autres règles. Campion imagina, dit-on, celle qu'on appelle Règle de l'Octave. (Voyez RÈGLE DE L'OCTAVE.) & c'est par cette méthode que la plupart des Maîtres enseignent aujourd'hui l'*accompagnement*.

Des accords sont déterminés par la Règle de l'Octave, relativement au rang qu'occupent les notes de la Basse, & à la marche qu'elles suivent dans un ton donné. Ainsi le ton étant connu, la note de la Basse-continue aussi connue, le rang de cette note dans le Ton, le rang de la note qui la précede immédiatement, & le rang de la note qui la suit, on ne se trompera pas beaucoup, en accompagnant par la Règle de l'Octave, si le Compositeur a suivi l'harmonie la plus simple & la plus naturelle; mais c'est ce qu'on ne doit gueres attendre de la Musique d'aujourd'hui, si ce n'est peut-être en Italie où l'harmonie paroît se simplifier à mesure qu'elle s'altere ailleurs. De plus, le moyen d'avoir toutes ces choses incessamment présentes ? & tandis que l'Accompagnateur s'en instruit, que deviennent les doigts? A peine atteint-on un accord, qu'il s'en offre un autre; & le moment de la réflexion est précisément celui de l'exécution. Il n'y a qu'une habitude consommée de Musique, une expérience réfléchie, la facilité de lire une ligne de Musique d'un coup-d'œil, qui puisse aider en ce moment. Encore les plus habiles se trompent-ils avec ce secours. Que de fautes échappent, durant l'exécution, à l'Accompagnateur le mieux exercé!

Attendra-t-on, même pour accompagner, que l'oreille soit

formée ; qu'on ſache lire aiſément & rapidement toute Muſique ; qu'on puiſſe débrouiller, à livre ouvert, une partition ? Mais en fût-on-là, on auroit encore beſoin d'une habitude du doigter fondée ſur d'autres principes d'*accompagnement* que ceux qu'on a donnés juſqu'à M. Rameau.

Les Maîtres zélés ont bien ſenti l'inſuffiſance de leurs règles. Pour y ſuppléer, ils ont eu recours à l'énumération & à la deſcription des Conſonnances, dont chaque Diſſonance ſe prépare, s'accompagne & ſe ſauve dans tous les différens cas : détails prodigieux que la multitude des Diſſonances & de leurs combinaiſons fait aſſez ſentir, & dont la mémoire demeure accablée.

Pluſieurs conſeillent d'apprendre la Compoſition avant de paſſer à l'*accompagnement* ; comme ſi l'*accompagnement* n'étoit pas la compoſition même, à l'invention près, qu'il faut de plus au Compoſiteur. C'eſt comme ſi l'on propoſoit de commencer par ſe faire Orateur pour apprendre à lire. Combien de gens, au contraire, veulent que l'on commence par l'*accompagnement* à apprendre la Compoſition ! & cet ordre eſt aſſurément plus raiſonnable & plus naturel.

La marche de la Baſſe, la règle de l'Octave, la maniere de préparer & ſauver les Diſſonances, la Compoſition en général, tout cela ne concourt gueres qu'à montrer la ſucceſſion d'un Accord à un autre ; de ſorte qu'à chaque Accord, nouvel objet, nouveau ſujet de réflexion. Quel travail continuel ! Quand l'eſprit ſera-t-il aſſez inſtruit, quand l'oreille ſera-t-elle aſſez exercée pour que les doigts ne ſoient plus arrêtés ?

Telles ſont les difficultés que M. Rameau s'eſt propoſé d'applanir par ſes nouveaux chiffres, & par ſes nouvelles règles d'*Accompagnement*.

Je tâcherai d'expoſer en peu de mots les principes ſur leſquels ſa méthode eſt fondée.

Il n'y a dans l'harmonie que des Conſonnances & des Diſſonances. Il n'y a donc que des Accords conſonnans & des Accords diſſonans.

Chacun de ces Accords eſt fondamentalement diviſé par

Tierces. (C'est le systême de M. Rameau.) L'Accord consonnant est composé de trois Notes, comme *ut mi sol*; & le dissonant de quatre, comme *sol si re fa* : laissant à part la Supposition & la Suspension, qui, à la place des Notes dont elles exigent le retranchement, en introduisent d'autres comme par licence : mais l'*Accompagnement* n'en porte toujours que quatre. (Voyez SUPPOSITION & SUSPENSION.)

Ou des Accords consonnans se succedent, ou des Accords dissonans sont suivis d'autres Accords dissonans, ou les consonnans & les dissonans sont entrelacés.

L'Accord consonnant parfait ne convenant qu'à la Tonique, la succession des Accords consonnans fournit autant de Toniques, & par conséquent autant de changemens de Ton.

Les Accords dissonans se succedent ordinairement dans un même Ton, si les Sons n'y sont point altérés. La Dissonance lie le sens harmonique : un Accord y fait désirer l'autre, & sentir que la phrase n'est pas finie. Si le Ton change dans cette succession, ce changement est toujours annoncé par un Dièse ou par un Bémol. Quant à la troisième succession, savoir l'entrelacement des Accords consonnans & dissonans, M. Rameau la réduit à deux cas seulement; & il prononce en général, qu'un Accord consonnant ne peut être immédiatement précédé d'aucun autre Accord dissonant, que celui de septieme de la Dominante-Tonique, ou de celui de Sixte-Quinte de la sous-Dominante; excepté dans la Cadence rompue & dans les suspensions : encore prétend-il qu'il n'y a pas d'exception quant au fond. Il me semble que l'Accord parfait peut encore être précédé de l'Accord de Septieme diminuée, & même de celui de Sixte-superflue; deux Accords originaux, dont le dernier ne se renverse point.

Voilà donc trois textures différentes des phrases harmoniques. 1°. Des Toniques qui se succedent & forment autant de nouvelles Modulations 2°. Des Dissonances qui se succedent ordinairement dans le même ton. 3°. Enfin des Consonnances & des Dissonances qui s'entrelacent, & où la

Consonnance est, selon M. Rameau, nécessairement précédée de la septieme de la Dominante, ou de la Sixte-Quinte de la sous-Dominante. Que reste-t-il donc à faire pour la facilité de l'*accompagnement*, sinon d'indiquer à l'Accompagnateur quelle est celle de ces textures qui regne dans ce qu'il accompagne? Or c'est ce que M. Rameau veut qu'on exécute avec des caracteres de son invention.

Un seul signe peut aisément indiquer le Ton, la Tonique & son Accord.

De-là se tire la connoissance des Dièses & des Bémols qui doivent entrer dans la composition des Accords d'une Tonique à une autre.

La succession fondamentale par Tierces, ou par Quintes, tant en montant qu'en descendant, donne la premiere texture des phrases harmoniques, toute composée d'Accords consonnans.

La succession fondamentale par Quintes ou par Tierces, en descendant, donne la seconde texture, composée d'Accords dissonans, savoir, des Accords de Septieme; & cette succession donne une harmonie descendante.

L'Harmonie ascendante est fournie par une succession de Quintes en montant, ou de Quartes en descendant, accompagnées de la Dissonance propre à cette succession, qui est la Sixte-ajoutée; & c'est la troisieme texture des phrases harmoniques. Cette derniere n'avoit jusqu'ici été observée par personne, pas même par M. Rameau, quoiqu'il en ait découvert le principe dans la Cadence qu'il appelle *Irréguliere*. Ainsi, par les règles ordinaires, l'harmonie qui naît d'une succession de Dissonances, descend toujours, quoique selon les vrais principes & selon la raison, elle doive avoir, en montant, une progression tout aussi réguliere qu'en descendant.

Les Cadences fondamentales donnent la quatrieme texture des phrases harmoniques, où les Consonnances & les Dissonances s'entrelacent.

Toutes ces textures peuvent être indiquées par des caracteres simples, clairs, peu nombreux, qui puissent, en même

temps indiquer, quand il le faut, la Dissonance en général; car l'espèce en est toujours déterminée par la texture même. On commence par s'exercer sur ces textures prises séparément; puis on les fait succéder les unes aux autres sur chaque Ton & sur chaque Mode successivement.

Avec ces précautions, M. Rameau prétend qu'on apprend plus d'Accompagnement en six moix qu'on n'en apprenoit auparavant en six ans, & il a l'expérience pour lui. (Voyez CHIFFRES & DOIGTER.)

A l'égard de la maniere d'accompagner avec intelligence; comme elle dépend plus de l'usage & du goût, que des règles qu'on en peut donner, je me contenterai de faire ici quelques observations générales, que ne doit ignorer aucun Accompagnateur.

I. Quoique, dans les principes de M. Rameau, l'on doive toucher tous les Sons de chaque Accord, il faut bien se garder de prendre toujours cette règle à la lettre. Il y a des Accords qui seroient insupportables avec tout ce remplissage. Dans la plupart des Accords dissonans, surtout dans les Accords par supposition, il y a quelque Son à retrancher pour en diminuer la dureté : ce Son est quelquefois la Septieme, quelquefois la Quinte; quelquefois l'une & l'autre se retranchent. On retranche encore assez souvent la Quinte ou l'Octave de la Basse dans les Accords dissonans, pour éviter des Octaves ou des Quintes de suite qui peuvent faire un mauvais effet, surtout aux extrémités. Par la même raison, quand la Note sensible est dans la Basse, on ne la met pas dans l'*Accompagnement*; & l'on double, au lieu de cela, la Tierce ou la Sixte, de la main droite. On doit éviter aussi les Intervalles de Seconde, & d'avoir deux doigts joints; car cela fait une Dissonance fort dure, qu'il faut garder pour quelques occasions où l'expression la demande. En général on doit penser, en accompagnant, que quand M. Rameau veut qu'on remplisse tous les Accords, il a bien plus d'égard à la méchanique des doigts & à son système particulier d'*Accompagnement*, qu'à la pureté de l'harmonie. Au lieu du bruit confus que fait un pareil *Accom-*

pagnement, il faut chercher à le rendre agréable & sonore, & faire qu'il nourrisse & renforce la Basse, au lieu de la couvrir & de l'étouffer.

Que si l'on demande comment ce retranchement de Sons s'accorde avec la définition de l'*Accompagnement* par une harmonie complette, je réponds que ces retranchemens ne sont, dans le vrai, qu'hypothétiques & seulement dans le systême de M. Rameau; que, suivant la Nature, ces Accords, en apparence ainsi mutilés, ne sont pas moins complets que les autres, puisque les Sons qu'on y suppose ici retranchés, les rendroient choquans & souvent insupportables; qu'en effet les Accords dissonans ne sont point remplis dans le systême de M. Tartini comme dans celui de M. Rameau; que par conséquent des Accords défectueux dans celui-ci sont complets dans l'autre; qu'enfin le bon goût dans l'exécution demandant qu'on s'écarte souvent de la règle générale, & l'*Accompagnement* le plus régulier n'étant pas toujours le plus agréable, la définition doit dire la règle, & l'usage apprendre quand on s'en doit écarter.

II. On doit toujours proportionner le bruit de l'*Accompagnement* au caractere de la Musique & à celui des Instrumens ou des Voix que l'on doit accompagner. Ainsi dans un chœur on frappe de la main droite les Accords pleins; de la gauche on redouble l'Octave ou la Quinte, quelquefois tout l'Accord. On en doit faire autant dans le Récitatif Italien; car les sons de la Basse n'y étant pas soutenus, ne doivent se faire entendre qu'avec toute leur Harmonie, & de maniere à rappeller fortement & pour long-temps l'idée de la Modulation. Au contraire, dans un air lent & doux, quand on n'a qu'une voix foible ou un seul Instrument à accompagner, on retranche des Sons, on arpége doucement, on prend le petit Clavier. En un mot, on a toujours attention que l'*Accompagnement*, qui n'est fait que pour soutenir & embellir le chant, ne le gâte & ne le couvre pas.

III. Quand on frappe les mêmes touches pour prolonger le Son dans une Note longue ou une Tenue, que ce soit

plutôt au commencement de la Mesure ou du temps fort, que dans un autre moment : on ne doit rebattre qu'en marquant bien la Mesure. Dans le Récitatif Italien, quelque durée que puisse avoir une Note de Basse, il ne faut jamais la frapper qu'une fois & fortement avec tout son Accord; on refrappe seulement l'Accord quand il change sur la même Note : mais quand un Accompagnement de Violons regne sur le Récitatif, alors il faut soutenir la Basse & en arpéger l'Accord.

IV. Quand on accompagne de la Musique vocale, on doit par l'*Accompagnement* soutenir la Voix, la guider, lui donner le Ton à toutes les rentrées, & l'y remettre quand elle détonne : l'Accompagnateur ayant toujours le chant sous les yeux, & l'Harmonie présente à l'esprit, est chargé spécialement d'empêcher que la Voix ne s'égare. (Voyez Accompagnateur.

V. On ne doit pas accompagner de la même maniere la Musique Italienne & la Françoise. Dans celle-ci, il faut soutenir les Sons, les arpéger gracieusement & continuellement de bas en haut, remplir toujours l'Harmonie autant qu'il se peut; jouer proprement la Basse; en un mot, se prêter à tout ce qu'exige le genre. Au contraire, en accompagnant de l'Italien, il faut frapper simplement & détacher les Notes de la Basse; n'y faire ni Trilles ni agrémens, lui conserver la marche égale & simple qui lui convient. L'*Accompagnement* doit être plein, sec & sans arpéger, excepté le cas dont j'ai parlé numéro 3, & quelques Tenues ou Points-d'Orgue. On y peut, sans scrupule, retrancher des Sons: mais alors il faut bien choisir ceux qu'on fait entendre; en sorte qu'ils se fondent dans l'Harmonie & se marient bien avec la Voix. Les Italiens ne veulent pas qu'on entende rien dans l'*Accompagnement*, ni dans la Basse, qui puisse distraire un moment l'oreille du chant; & leurs *Accompagnemens* sont toujours dirigés sur ce principe, que le plaisir & l'attention s'évaporent en se partageant.

VI. Quoique l'*Accompagnement* de l'Orgue soit le même que celui du clavecin, le goût en est très différent. Comme les

les Sons de l'Orgue sont soutenus, la marche en doit être plus liée & moins sautillante : il faut lever la main entiere le moins qu'il se peut; glisser les doigts d'une touche à l'autre, sans ôter ceux qui, dans la place où ils sont, peuvent servir à l'Accord où l'on passe. Rien n'est si désagréable que d'entendre hucher sur l'Orgue cette espèce d'*Accompagnement* sec, arpégé, qu'on est forcé de pratiquer sur le clavecin. (Voyez le mot DOIGTER.) En général, l'Orgue, cet Instrument si sonore & si majestueux, ne s'associe avec aucun autre, & ne fait qu'un mauvais effet dans l'*Accompagnement*, si ce n'est tout au plus pour fortifier les Ripienes & les chœurs.

M. Rameau, dans ses *Erreurs sur la Musique*, vient d'établir, ou dumoins d'avancer, un nouveau principe, dont il me censure fort de n'avoir pas parlé dans l'Encyclopédie; savoir, que l'*Accompagnement représente le Corps Sonore*. Comme j'examine ce principe dans un autre écrit, je me dispenserai d'en parler dans cet article, qui n'est déjà que trop long. Mes disputes avec M. Rameau sont les choses du monde les plus inutiles au progrès de l'Art, & par conséquent au but de ce Dictionnaire.

ACCOMPAGNEMENT, est encore toute Partie de Basse ou d'autre Instrument, qui est composée sous un chant pour y faire Harmonie. Ainsi un *Solo* de Violon s'accompagne du Violoncelle ou du clavecin; & un *Accompagnement* de Flûte se marie fort bien avec la voix. L'Harmonie de l'*Accompagnement* ajoute à l'agrément du chant en rendant les Sons plus sûrs, leur effet plus doux, la Modulation plus sensible, en portant à l'oreille un témoignage de justesse qui la flatte. Il y a même, par rapport aux Voix, une forte raison de les faire toujours accompagner de quelque instrument, soit en Partie, soit à l'Unisson : car, quoique plusieurs prétendent qu'en chantant la voix se modifie naturellement selon les loix du tempérament; (Voyez TEMPÉRAMENT) cependant l'expérience nous dit que les Voix les plus justes & les mieux exercées ont bien de la peine à se maintenir long-temps dans la justesse du Ton, quand rien ne les y soutient. A force de chanter on monte ou l'on des-

cend insensiblement ; & il est très rare qu'on se trouve exactement en finissant dans un Ton d'où l'on étoit parti C'est pour empêcher des variations que l'Harmonie d'un Instrument est employée ; elle maintient la Voix dans le même Diapason, ou l'y appelle aussitôt, quand elle s'égare. La Basse est, de toutes les Parties, la plus propre à l'*Accompagnement*, celle qui soutient le mieux la Voix, & satisfait le plus l'oreille ; parce qu'il n'y en a point dont les vibrations soient si fortes, si déterminantes, ni qui laisse moins d'équivoque dans le jugement de l'Harmonie fondamentale.

ACCOMPAGNER, *v. a.* & *n.* C'est en général jouer les Parties de l'Accompagnement dans l'exécution d'un morceau de Musique ; c'est plus particulierement, sur un Instrument convenable, frapper avec chaque Note de la Basse les Accords qu'elle doit porter, & qui s'appellent l'Accompagnement. J'ai suffisamment expliqué dans les précédens articles en quoi consiste cet Accompagnement. J'ajouterai seulement que ce mot même avertit celui qui *accompagne* dans un concert, qu'il n'est chargé que d'une partie accessoire, qu'il ne doit s'attacher qu'à en faire valoir d'autres, que sitôt qu'il a la moindre prétention pour lui-même, il gâte l'exécution & impatiente à la fois les concertans & les auditeurs : plus il croit se faire admirer, plus il se rend ridicule ; & sitôt qu'à force de bruit ou d'ornemens déplacés il détourne à soi l'attention due à la partie principale, tout ce qu'il montre de talent & d'exécution, montre à la fois sa vanité & son mauvais goût. Pour *Accompagner* avec intelligence & avec applaudissement, il ne faut songer qu'à soutenir & faire valoir les Parties essentielles ; & c'est exécuter fort habilement la sienne, que d'en faire sentir l'effet san la laisser remarquer.

ACCORD, *s. m.* Union de deux ou plusieurs Sons rendus à la fois, & formant ensemble un tout harmonique.

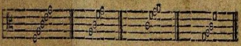
L'Harmonie naturelle produite par la résonnance d'un corps sonore est composée de trois Sons différens, sans compter leurs Octaves ; lesquels forment entr'eux l'*Accord* le plus agréable & le plus parfait que l'on puisse entendre : d'où on l'appelle par excellence *Accord* parfait. Ainsi pour ren-

ACCORDS PAR SUPPOSITION.

(*VOYEZ SUPPOSITION.*)

ACCORD DE NEUVIEME ET SES DÉRIVÉS.

Le Son ſuppoſé, au grave.	Le Son fondamental, au grave.	Sa Tierce, au grave.	Sa Septieme, au grave.

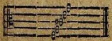


Accord de Neuvieme.	De Septieme & Sixte.	De Sixte-Quarte & Quinte.	De Septieme & Seconde.

C'eſt un *Accord* de Septieme auquel on ajoute un cinquieme Son à la Tierce au-deſſous du fondamental.

On retranche ordinairement la Septieme, c'eſt-à-dire la Quinte du Son fondamental, qui eſt ici la Note marquée en noir; dans cet état l'*Accord* de Neuvieme peut ſe renverſer en retranchant encore de l'Accompagnement l'Octave de la Note qu'on porte à la Baſſe.

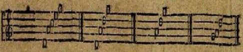
ACCORD DE QUINTE SUPERFLUE.



C'eſt l'*Accord* ſenſible d'un ton mineur, au-deſſous duquel on fait entendre la Médiante: ainſi c'eſt un véritable *Accord* de Neuvieme. Mais il ne ſe renverſe point à cauſe de la Quarte diminuée que donneroit avec la Note ſenſible le Ton ſuppoſé porté à l'aigu, laquelle Quarte eſt un Intervalle banni de l'Harmonie.

ACCORD D'ONZIEME OU QUARTE.

Le Son ſuppoſé, au grave.	*Idem* en retranchant deux Sons.	Le Son fondamental, au grave.	Sa Septieme au grave.



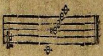
Accord de Neuvieme & Quarte.	Accord de Quarte.	De Septieme & Quarte.	De Seconde & Quinte.

C'eſt un *Accord* de Septieme, au-deſſous duquel on ajoute un cinquieme Son à la Quinte du fondamental. On ne frappe gueres cet *Accord* plein, à cauſe de ſa dureté: on en retranche ordinairement la Neuvieme & la Septieme; & pour le renverſer, ce retranchement eſt indiſpenſable.

ACCORD DE SEPTIEME SUPERFLUE.

C'eſt l'*Accord* dominant ſous lequel la Baſſe fait la Tonique.

ACCORD DE SEPTIEME SUPERFLUE ET SIXTE MINEURE.



C'eſt l'*Accord* de Septieme diminuée ſur la Note ſenſible, ſous lequel la Baſſe fait la Tonique.

Ces deux derniers *Accords* ne ſe renverſent point, parce que la Note ſenſible & la Tonique s'entendroient enſemble dans les parties ſupérieures; ce qui ne peut ſe tolérer.

Quoique tous les *Accords* ſoient pleins & complets dans cette table, comme il ſe falloit pour montrer tous leurs Élémens, ce n'eſt pas à dire qu'il faille les employer tels. On ne le peut pas toujours, & on le doit très rarement. Quant aux Sons qui doivent être préférés ſelon la place & l'uſage des *Accords*, c'eſt dans ce choix exquis & néceſſaire que conſiſte le plus grand art du Compoſiteur. (Voyez COMPOSITION, MÉLODIE, EFFET, EXPRESSION, &c.)

Fin de la Table des Accords.

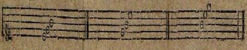
TABLE

De tous les Accords reçus dans l'Harmonie.

ACCORDS FONDAMENTAUX.

ACCORD PARFAIT, ET SES DÉRIVÉS.

Le Son fondamental, au grave. Sa Tierce, au grave. Sa Quinte, au grave.

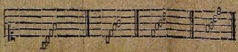


Accord Parfait. Accord de Sixte. Accord de Sixte-Quarte.

Cet *Accord* conſtitue le Ton, & ne ſe fait que ſur la Tonique : ſa Tierce peut être majeure ou mineure, & c'eſt elle qui conſtitue le mode.

ACCORD SENSIBLE OU DOMINANT, ET SES DÉRIVÉS.

Le ſon fondamental, au grave. Sa Tierce, au grave. Sa Quinte, au grave. Sa Septieme, au grave.

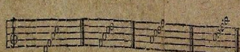


Accord Senſible. De Fauſſe-Quinte. De Petite-Sixte majeure. De Triton.

Aucun des Sons de cet *Accord* ne peut s'altérer.

ACCORD DE SEPTIEME, ET SES DÉRIVÉS.

Le Son fondamental, au grave. Sa Tierce, au grave. Sa Quinte, au grave. Sa Septieme, au grave.



Accord de Septieme. De Grande-Sixte. De Petite-Sixte mineure. De Seconde.

La Tierce, la Quinte & la Septieme, peuvent s'altérer dans cet *Accord*.

ACCORD DE SEPTIEME DIMINUÉE, ET SES DÉRIVÉS.

Le Son fondamental, au grave. Sa Tierce, au grave. Sa Quinte, au grave. Sa Septieme, au grave.

Accord de Septieme diminuée. De Sixte majeure & Fauſſe-Quinte. De Tierce mineure & Triton. De Seconde ſuperflue.

Aucun des Sons de cet *Accord* ne peut s'altérer.

ACCORD DE SIXTE AJOUTÉE, ET SES DÉRIVÉS.

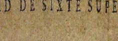
Le Son fondamental, au grave. Sa Tierce, au grave. Sa Quinte, au grave. Sa Sixte, au grave.

Accord de Sixte ajoutée. De Petite-Sixte ajoutée. De Seconde ajoutée. De Septieme ajoutée.

Je joins ici par-tout le mot *ajouté* pour diſtinguer cet *Accord* & ſes renverſés des productions ſemblables de l'*Accord* de Septieme.

Ce dernier renverſement de Septieme ajoutée n'eſt pas admis par M. Rameau, parce que ce renverſement forme un *Accord* de Septieme, & que l'*Accord* de Septieme eſt fondamental. Cette raiſon paroît peu ſolide. Il ne faudroit donc pas non plus admettre la Grande-Sixte comme un renverſement, puiſque dans les propres principes de M. Rameau, ce même *Accord* eſt ſouvent fondamental. Mais la pratique des plus grands Muſiciens, & la ſienne même, démentent l'excluſion qu'il voudroit établir.

ACCORD DE SIXTE SUPERFLUE.



Cet *Accord* ne ſe renverſe point, & aucun de ſes Sons ne peut s'altérer. Ce n'eſt proprement qu'un *Accord* de Petite-Sixte majeure, dièſée par accident, & dans lequel on ſubſtitue quelquefois la Quinte à la Quarte.

dre complette l'Harmonie, il faut que chaque *Accord* soit au moins composé de trois Sons. Aussi les Musiciens trouvent-ils dans le Trio la perfection harmonique, soit parce qu'ils y emploient les *Accords* en entier, soit parce que dans les occasions où ils ne les emploient pas en entier, ils ont l'art de donner le change à l'oreille, & de lui persuader le contraire, en lui présentant les Sons principaux des *Accords*, de maniere à lui faire oublier les autres. (Voyez TRIO.) Cependant l'Octave du Son principal produisant de nouveaux rapports & de nouvelles consonnances par les complémens des Intervalles, (Voyez COMPLÉMENT) on ajoute ordinairement cette Octave pour avoir l'ensemble de toutes les consonnances dans un même *Accord*. (Voyez CONSONNANCES.) De plus, l'addition de la Dissonance, (Voyez DISSONANCE) produisant un quatrieme Son ajouté à l'*Accord* parfait, c'est une nécessité, si l'on veut remplir l'*Accord*, d'avoir une quatrieme Partie pour exprimer cette Dissonance. Ainsi la suite des *Accords* ne peut être complette & liée qu'au moyen de quatre Parties.

On divise les *Accords* en parfaits & imparfaits. L'*Accord* parfait est celui dont nous venons de parler, lequel est composé du Son fondamental au grave, de sa Tierce, de sa Quinte & de son Octave; il se subdivise en Majeur ou Mineur, selon l'espèce de sa Tierce. (Voyez MAJEUR, MINEUR.) Quelques Auteurs donnent aussi le nom de *parfaits* à tous les *Accords*, même dissonans, dont le Son fondamental est au grave. Les *Accords* imparfaits sont ceux où regne la Sixte au lieu de la Quinte, & en général tous ceux où le Son grave n'est pas fondamental. Ces dénominations qui ont été données avant que l'on connût la Basse-fondamentale, sont fort mal appliquées : celles d'*Accords* directs ou renversés sont beaucoup plus convenables dans le même sens (Voyez RENVERSEMENT.)

Les *Accords* se divisent encore en consonnans & dissonans. Les *Accords* consonnans sont l'*Accord* parfait & ses dérivés; tout autre Accord est dissonant. Je vais donner une Table des autres, selon le systême de M. Rameau. (*Voyez les Tables ci-jointes.*)

Nous parlerons aux mots HARMONIE, BASSE-FONDAMENTALE, COMPOSITION, &c. de la maniere d'employer tous ces *Accords* pour en former une Harmonie réguliere. J'ajouterai seulement ici les observations suivantes.

I. C'est une grande erreur de penser que le choix des renversemens du même *Accord* soit indifférent pour l'Harmonie ou pour l'expression. Il n'y a pas un de ces renversemens qui n'ait son caractere propre. Tout le monde sent l'opposition qui se trouve entre la douceur de la fausse Quinte & l'aigreur du Triton; & cependant l'un de ces Intervalles est renversé de l'autre. Il en est de même de la Septieme diminuée & de la Seconde superflue, de la seconde ordinaire & de la Septieme. Qui ne sait combien la Quinte est plus sonore que la Quarte? L'*Accord* de Grande-Sixte & celui de Petite-Sixte mineure, sont deux faces du même *Accord* fondamental; mais de combien l'une n'est-elle pas plus harmonieuse que l'autre? L'*Accord* de Petite-Sixte majeure, au contraire, n'est-il pas plus brillant que celui de fausse Quinte? Et pour ne parler que du plus simple de tous les *Accords*, considérez la majesté de l'*Accord* parfait, la douceur de l'*Accord* de Sixte, & la fadeur de celui de Sixte-Quarte; tous cependant composés des mêmes sons. En général les Intervalles superflus, les Dièses dans le haut, sont propres par leur dureté à exprimer l'emportement, la colere & les passions aiguës. Au contraire, les Bémols à l'aigu & les Intervalles diminués, forment une Harmonie plaintive, qui attendrit le cœur. C'est une multitude d'observations semblables, qui, lorsqu'un habile Musicien sait s'en prévaloir, le rendent maître des affections de ceux qui l'écoutent.

II. Le choix des Intervalles simples n'est gueres moins important que celui des *Accords* pour la place où l'on doit les employer. C'est, par exemple, dans le bas qu'il faut placer les Quintes & les Octaves par préférence, dans le haut les tierces & les Sixtes. Transposez cet ordre, vous gâterez l'Harmonie en laissant les mêmes *Accords*.

III. Enfin l'on rend les *Accords* plus harmonieux encore, en les rapprochant par de petits Intervalles, plus convena-

bles que les grands à la capacité de l'oreille; c'est ce qu'on appelle resserrer l'Harmonie, & que si peu de Musiciens savent pratiquer. Les bornes du Diapason des Voix sont une raison de plus pour resserrer les Chœurs. On peut assurer qu'un Chœur est mal fait lorsque les *Accords* divergent, lorsque les Parties crient, sortent de leur Diapason, & sont si éloignées les unes des autres, qu'elles semblent n'avoir plus de rapport entr'elles.

On appelle encore *Accord* l'état d'un Instrument dont les Sons fixes sont entr'eux dans toute la justesse qu'ils doivent avoir. On dit en ce sens qu'un Instrument est d'*Accord*, qu'il n'est pas d'*Accord*, qu'il garde ou ne garde pas son *Accord*. La même expression s'emploie pour deux Voix qui chantent ensemble, pour deux Sons qui se font entendre à la fois, soit à l'Unisson, soit en contreparties.

ACCORD DISSONANT, FAUX ACCORD, ACCORD FAUX, sont autant de différentes choses qu'il ne faut pas confondre. *Accord dissonant* est celui qui contient quelque dissonance; *Accord faux*, celui dont les Sons sont mal accordés, & ne gardent pas entr'eux la justesse des Intervalles; *faux Accords*, celui qui choque l'oreille, parce qu'il est mal composé, & que les Sons, quoique justes, n'y forment pas un tout harmonique.

ACCORDER des Instrumens, c'est tendre ou lâcher des cordes, alonger ou raccourcir les tuyaux, augmenter ou diminuer la masse du corps sonore, jusqu'à ce que toutes les parties de l'Instrument soient au Ton qu'elles doivent avoir.

Pour *Accorder* un Instrument, il faut d'abord fixer un Son qui serve aux autres de terme de comparaison. C'est ce qu'on appelle prendre ou donner le Ton. (Voyez TON.) Ce Son est ordinairement l'*ut* pour l'Orgue & le clavecin, le *la* pour le Violon & la Basse, qui ont ce *la* sur une corde à vide & dans un *medium* propre à être aisément saisi par l'oreille.

A l'égard des Flûtes, Hautbois, Bassons, & autres instrumens à vent, ils ont leur ton à-peu-près fixé, qu'on ne peut gueres changer qu'en changeant quelque piece de l'ins-

trument. On peut encore les alonger un peu à l'emboîture des pièces, ce qui baisse le Ton de quelque chose; mais il doit nécessairement résulter des Tons faux de ces variations, parce que la juste proportion est rompue entre la longueur totale de l'Instrument & les distances d'un trou à l'autre.

Quand le Ton est déterminé, on y fait rapporter tous les autres Sons de l'Instrument, lesquels doivent être fixés par l'Accord, selon les Intervalles qui leur conviennent. L'orgue & le clavecin *s'accordent* par Quintes, jusqu'à ce que la Partition soit faite, & par Octaves pour le reste du clavier; la Basse & le Violon par Quintes; la Viole & la Guitare par Quartes & par Tierces, &c. En général on choisit toujours des Intervalles consonnans & harmonieux, afin que l'oreille en saisisse plus aisément la justesse.

Cette justesse des Intervalles, ne peut, dans la pratique, s'observer à toute rigueur; & pour qu'ils puissent tous *s'accorder* entr'eux, il faut que chacun en particulier souffre quelque altération. Chaque espece d'Instrument a pour cela ses règles particulieres & sa méthode d'accorder. (Voyez TEMPÉRAMENT.)

On observe que les Instrumens dont on tire le Son par inspiration, comme la Flûte & le Hautbois, montent insensiblement quand on a joué quelque temps; ce qui vient, selon quelques-uns, de l'humidité qui, sortant de la bouche avec l'air, les renfle & les raccourcit; ou plutôt, suivant la Doctrine de M. Euler, c'est que la chaleur & la réfraction que l'air reçoit pendant l'inspiration, rendent ses vibrations plus fréquentes, diminuent son poids, & augmentant ainsi le poids relatif de l'Atmosphere, rendent le Son un peu plus aigu.

Quoi qu'il en soit de la cause, il faut, en *Accordant*, avoir égard à l'effet prochain, & forcer un peu le vent quand on donne ou reçoit le Ton sur ces Instrumens: car pour rester d'Accord durant le Concert, ils doivent être un peu trop bas en commençant.

ACCORDEUR *s. m.* On appelle *Accordeurs* d'Orgue ou de Clavecin, ceux qui vont dans les Eglises ou dans les

maiſons accommoder & accorder ces Inſtrumens, & qui, pour l'ordinaire, en ſont auſſi les Facteurs.

ACOUSTIQUE. *ſ. f.* Doctrine ou Théorie des Sons. (Voy. SON.) Ce mot eſt de l'invention de M. Sauveur, & vient du Grec *Akouω*, J'entends.

L'*Acouſtique* eſt proprement la Partie théorique de la Muſique: c'eſt elle qui donne ou doit donner les raiſons du plaiſir que nous font l'Harmonie & le Chant, qui détermine les rapports des Intervalles harmoniques, qui découvre les affections ou propriétés des cordes vibrantes, &c. (Voyez CORDES, HARMONIE.)

Acouſtique eſt auſſi quelquefois adjectif, on dit: l'organe *Acouſtique*, un phénomene *Acouſtique*.

ACTE. *ſ. m.* Partie d'un Opéra ſéparée d'une autre dans la repréſentation par un eſpace appellé Entr'Acte. (Voyez ENTR'ACTE.)

L'unité de temps & de lieu doit être auſſi rigoureuſement obſervée dans un *Acte* d'Opéra, que dans une Tragédie entiere du genre ordinaire, & même plus, à certains égards; car le Poëte ne doit point donner à un Acte d'Opéra une durée hypothétique plus longue que celle qu'il a réellement, parce qu'on ne peut ſuppoſer que ce qui ſe paſſe ſous nos yeux dure plus long-temps que nous ne le voyons durer en effet: mais il dépend du Muſicien de précipiter ou ralentir l'action juſqu'à un certain point, pour augmenter la vraiſemblance ou l'intérêt; liberté qui l'oblige à bien étudier la gradation des paſſions théâtrales, le temps qu'il faut pour les développer, celui où le progrès eſt au plus haut point, & celui où il convient de s'arrêter pour prévenir l'inattention, la langueur, l'épuiſement du Spectateur. Il n'eſt pas non plus permis de changer de décoration & de faire ſauter le Théâtre d'un lieu à un autre, au milieu d'un *Acte*, même dans le genre merveilleux, parce qu'un pareil ſaut choque la raiſon, la vraiſemblance, & détruit l'illuſion, que la premiere loi du Théâtre eſt de favoriſer en tout. Quand donc l'action eſt interrompue par de tels changemens, le Muſicien ne peut ſavoir ni comment il les doit marquer, ni ce qu'il

doit faire de son Orchestre pendant qu'ils durent, à moins d'y représenter le même chaos qui regne alors sur la Scene.

Quelquefois le premier *Acte* d'un Opéra ne tient point à l'action principale & ne lui sert que d'introduction. Alors il s'appelle *Prologue.* (*Voyez ce mot*) Comme le prologue ne fait pas partie de la Piece, on ne le compte point dans le nombre des *Actes* qu'elle contient & qui est souvent de cinq dans les Opéra François, mais toujours de trois dans les Italiens. (Voyez OPÉRA.)

ACTE DE CADENCE, est un mouvement dans une des Parties, & sur-tout dans la Basse, qui oblige toutes les autres Parties à concourir, à former une cadence, ou à l'éviter expressément. (Voyez CADENCE, ÉVITER.)

ACTEUR. *s. m.* Chanteur qui fait un rôle dans la représentation d'un Opéra. Outre toutes les qualités qui doivent lui être communes avec l'*Acteur* dramatique, il doit en avoir beaucoup de particulieres pour réussir dans son Art. Ainsi il ne suffit pas qu'il ait un bel organe pour la parole, s'il ne l'a tout aussi beau pour le chant; car il n'y a pas une telle liaison entre la voix parlante & la voix chantante, que la beauté de l'une suppose toujours celle de l'autre. Si l'on pardonne à un Acteur le défaut de quelque qualité qu'il a pu se flatter d'acquérir, on ne peut lui pardonner d'oser se destiner au Théâtre, destitué des qualités naturelles qui y sont nécessaires, telles, entr'autres, que la voix dans un chanteur. Mais par ce mot *voix*, j'entends moins la force du timbre, que l'étendue, la justesse & la flexibilité. Je pense qu'un théâtre dont l'objet est d'émouvoir le cœur par les chants, doit être interdit à ces voix dures & bruyantes qui ne font qu'étourdir les oreilles, & que, quelque peu de voix que puisse avoir un *Acteur*, s'il l'a juste, touchante, facile, & suffisamment étendue, il en a tout autant qu'il faut : il saura toujours bien se faire entendre, s'il sait se faire écouter.

Avec une voix convenable, l'*Acteur* doit l'avoir cultivée par l'Art; & quand sa voix n'en auroit pas besoin, il en auroit besoin lui-même pour saisir & rendre avec intelli-

gence la partie muficale de fes rôles. Rien n'eft plus infupportable & plus dégoûtant que de voir un Héros dans les transports des paffions les plus vives, contraint & gêné dans fon rôle, peiner & s'affujettir en écolier qui répete mal fa leçon; montrer, au lieu des combats de l'amour & de la vertu, ceux d'un mauvais chanteur avec la Mefure & l'Orcheftre, & plus incertain fur le Ton que fur le parti qu'il doit prendre. Il n'y a ni chaleur ni grace fans facilité; & l'*Acteur* dont le rôle lui coûte, ne le rendra jamais bien.

Il ne fuffit pas à l'*Acteur* d'Opéra d'être un excellent chanteur, s'il n'eft encore un excellent Pantomime; car il ne doit pas feulement faire fentir ce qu'il dit lui-même, mais auffi ce qu'il laiffe à dire à la Symphonie. L'Orcheftre ne rend pas un fentiment qui ne doive fortir de fon ame; fes pas, fes regards, fon gefte, tout doit s'accorder fans ceffe avec la Mufique, fans pourtant qu'il paroiffe y fonger; il doit intéreffer toujours, même en gardant le filence; & quoiqu'occupé d'un rôle difficile, s'il laiffe un inftant oublier le Perfonnage pour s'occuper du chanteur, ce n'eft qu'un Muficien fur la Scene; il n'eft plus *Acteur*. Tel excella dans les autres parties, qui s'eft fait fiffler pour avoir négligé celle-ci. Il n'y a point d'*Acteur* à qui l'on ne puiffe, à cet égard, donner le célebre *Chaffé* pour modele. Cet excellent Pantomime, en mettant toujours fon Art au-deffus de lui, & s'efforçant toujours d'y exceller, s'eft ainfi mis lui-même fort au-deffus de fes confreres: Acteur unique & homme eftimable, il laiffera l'admiration & le regret de fes talens aux amateurs de fon Théâtre, & un fouvenir honorable de fa perfonne à tous les honnêtes gens.

ADAGIO. *adv.* Ce mot écrit à la tête d'un air, défigne le fecond, du lent au vîte, des cinq principaux degrés de mouvement diftingués dans la Mufique Italienne (Voyez MOUVEMENT) *Adagio* eft un adverbe Italien qui fignifie *à l'aife*, *pofément*; & c'eft auffi de cette maniere qu'il faut battre la Mefure des airs auxquels il s'applique.

Le mot *Adagio* fe prend quelquefois fubftantivement, & s'applique par métaphore aux morceaux de Mufique, dont il

détermine le mouvement : il en eſt de même des autres mots ſemblables. Ainſi l'on dira : un *Adagio* de Tartini, un *Andante* de S. Martino ; un *Allegro* de Locatelli, &c.

AFFETUOSO. *adj. pris adverbialement.* Ce mot écrit à la tête d'un air, indique un mouvement moyen entre l'*Andante* & l'*Adagio*, & dans le caractere du chant une expreſſion affectueuſe & douce.

AGOGÉ. Conduite. Une des ſubdiviſions de l'ancienne Mélopée, laquelle donne les règles de la marche du chant par Degrés alternativement conjoints, ou disjoints, ſoit en montant, ſoit en deſcendant. (Voyez MÉLOPÉE.)

Martianus Capella donne, après Ariſtide Quintilien, au mot *Agogé*, un autre ſens que j'expoſe au mot TIRADE.

AGRÉMENT DU CHANT. On appelle ainſi dans la Muſique Françoiſe certains tours de goſier & autres ornemens affectés aux notes qui ſont dans telle ou telle poſition, ſelon les règles preſcrites par le goût du chant. (Voyez GOUT DU CHANT.)

Les principaux de ces agrémens ſont : l'ACCENT, le COULÉ, le FLATTÉ, le MARTELLEMENT. la CADENCE PLEINE, la CADENCE BRISÉE & le PORT DE VOIX. (Voyez ces articles chacun en ſon lieu ; & la *Planche B*, *Figure* 13.)

AIGU. *adj.* Se dit d'un ſon perçant ou élevé par rapport à quelque autre Son. (Voyez SON.).

En ce ſens, le mot *Aigu* eſt oppoſé au mot *Grave*. Plus les vribrations du corps ſonore ſont fréquentes, plus le Son, eſt *Aigu*.

Les Sons conſidérés ſous les rapports d'*Aigus* & de *Graves*, ſont le ſujet de l'Harmonie. (Voyez HARMONIE, ACCORD.)

AJOUTÉE, ou *Acquiſe*, ou *Surnumeraire. adj. pris ſubſtantivement.* C'étoit dans la Muſique Grecque la corde ou le Son qu'ils appelloient PROSLAMBANOMENOS. (*Voyez ce mot.*)

Sixte ajoutée eſt une Sixte qu'on ajoute à l'accord parfait, & de laquelle cet accord ainſi augmenté prend le nom. (Voyez ACCORD & SIXTE.)

AIR. Chant qu'on adapte aux paroles d'une chanſon, ou d'une petite piece de Poéſie propre à être chantée; & par extenſion l'on appelle *Air* la chanſon même.

Dans les Opéra l'on donne le nom d'*Airs* à tous les chants meſurés pour les diſtinguer du Récitatif; & généralement on appelle *Air* tout morceau complet de Muſique vocale ou inſtrumentale formant un chant, ſoit que ce morceau faſſe lui ſeul une Piece entiere, ſoit qu'on puiſſe le détacher du tout dont il fait partie, & l'exécuter ſéparément.

Si le ſujet ou le chant eſt partagé en deux Parties, l'*Air* s'appelle *Duo*; ſi en trois, *Trio*, &c.

Saumaiſe croit que ce mot vient du latin *æra*; & Burette eſt de ſon ſentiment, quoique Ménage le combattre dans ſes étymologies de la langue Françoiſe. Les Romains avoient leurs ſignes pour le Rhythme ainſi que les Grecs avoient les leurs; & ces ſignes, tirés auſſi de leurs caracteres, ſe nommoient non-ſeulement *numerus*, mais encore *æra*, c'eſt-à-dire, nombre, ou la marque du nombre, *numeri nota*, dit Nonnius Marcellus. C'eſt en ce ſens que le mot *æra* ſe trouve employé dans ce vers de Lucile:

Hæc eſt ratio? Perverſa æra! Summa ſubducta improbè!

Et Sextus Rufus s'en eſt ſervi de même.

Or, quoique ce mot ne ſe prît originairement que pour le nombre ou la meſure du Chant, dans la ſuite on en fit le même uſage qu'on avait fait du mot *numerus*, & l'on ſe ſe ſervit du mot *æra* pour déſigner le Chant même; d'où eſt venu, ſelon les deux Auteurs cités, le mot François *Air*, & l'Italien *Aria* pris dans le même ſens.

Les Grecs avoient pluſieurs ſortes d'*Airs* qu'ils appelloient Nomes ou Chanſons. (Voyez CHANSON.) Les Nomes avoient chacun leur caractere, & leur uſage, & pluſieurs étoient propres à quelque Inſtrument particulier, à-peu-près comme ce que nous appellons aujourd'hui *Pieces* ou *Sonates*.

La Muſique moderne a diverſes eſpeces d'*Airs* qui conviennent chacune à quelque eſpece de danſe dont ces Airs

portent le nom. (Voyez MENUET, GAVOTTE, MUSETTE, PASSEPIED, &c.)

Les *Airs* de nos Opéra sont, pour ainsi dire, la toile ou le fond sur quoi se peignent les tableaux de la Musique imitative; la Mélodie est le dessin, l'Harmonie est le coloris; tous les objets pittoresques de la belle nature, tous les sentimens réfléchis du cœur humain sont les modèles que l'Artiste imite; l'attention, l'intérêt, le charme de l'oreille, & l'émotion du cœur, sont la fin de ces imitations. (Voyez IMITATION.) Un *Air* savant & agréable, un *Air* trouvé par le Génie & composé par le Goût, est le chef-d'œuvre de la Musique; c'est-là que se développe une belle voix, que brille une belle Symphonie; c'est-là que la passion vient insensiblement émouvoir l'ame par le sens. Après un bel *Air*, on est satisfait, l'oreille ne desire plus rien; il reste dans l'imagination, on l'emporte avec soi, on le répete à volonté, sans pouvoir en rendre une seule Note; on l'exécute dans son cerveau tel qu'on l'entendit au Spectacle; on voit la Scene, l'Acteur le théâtre, on entend l'accompagnement, l'applaudissement. Le véritable Amateur ne perd jamais les beaux *Airs* qu'il entendit en sa vie; il fait recommencer l'Opéra quand il veut.

Les paroles des *Airs* ne vont point toujours de suite, ne se débitent point comme celles du Récitatif; quoi qu'assez courtes pour l'ordinaire, elles se coupent, se répetent, se transportent au gré du Compositeur: elles ne font pas une narration qui passe; elles peignent, ou un tableau qu'il faut voir sous divers points de vue, ou un sentiment dans lequel le cœur se complaît, duquel il ne peut, pour ainsi dire, se détacher; & les différentes phrases de l'*Air* ne sont qu'autant de manieres d'envisager la même image. Voilà pourquoi le sujet doit être un. C'est par ces répétitions bien entendues, c'est par ces coups redoublés, qu'une expression qui d'abord n'a pas pu vous émouvoir, vous ébranle enfin, vous agite vous transporte hors de vous; & c'est encore par le même principe que les Roulades, qui, dans les *Airs* pathétiques paroissent si déplacées, ne le sont pourtant pas toujours:

le cœur pressé d'un sentiment très vif l'exprime souvent par des Sons inarticulés plus vivement que par des paroles (Voyez NEUME.)

La forme des *Airs* est de deux especes. Les petits *Airs* sont ordinairement composés de deux Reprises qu'on chante chacune deux fois; mais les grands *Airs* d'Opéra sont le plus souvent en Rondeau. (Voyez RONDEAU.)

AL SEGNO. Ces mots écrits à la fin d'un *Air* en Rondeau, marquent qu'il faut reprendre la premiere Partie, non tout-à-fait au commencement, mais à l'endroit où est marqué le renvoi.

ALLA BREVE. Terme Italien qui marque une sorte de Mesure à deux Temps fort vîte, & qui se note pourtant avec une Ronde ou semi-breve par Temps. Elle n'est plus gueres d'usage qu'en Italie, & seulement dans la Musique d'Eglise. Elle répond assez à ce qu'on appelloit en France du *Gros-fa*.

ALLA ZOPPA. Terme Italien qui annonce un mouvement contraint, & syncopant entre deux Temps, sans syncoper entre deux Mesures; ce qui donne aux Notes une marche inégale & comme boiteuse. C'est un avertissement que cette même marche continue ainsi jusqu'à la fin de l'Air.

ALLEGRO, *adj. pris adverbialement.* Ce mot Italien écrit à la tête d'un Air, indique, du vîte au lent, le second des cinq principaux degrés de Mouvement distingnés dans la Musique Italienne. *Allegro* signifie *gai*; & c'est aussi l'indication d'un mouvement gai, le plus vif de tons après le *presto*. Mais il ne faut pas croire pour cela que ce mouvement ne soit propre qu'à des sujets gais; il s'applique souvent à des transports de fureur, d'emportement & de désespoir, qui n'ont rien moins que de la gaieté. (Voyez MOUVEMENT.)

Le diminutif *Allegretto* indique une gaieté plus modérée, un peu moins de vivacité dans la Mesure.

ALLEMANDE, *s. f.* Sorte d'Air ou de Piece de Musique dont la Musique est à quatre Temps & se bat gravement. Il paroît par son nom que ce caractere d'air nous est venu d'Allemagne, quoiqu'il n'y soit point connu du tout. L'*Al-*

lemande en Sonate est par-tout vieillie, & à peine les Musiciens s'en servent-ils aujourd'hui : ceux qui s'en servent encore, lui donnent un mouvement plus gai.

ALLEMANDE, est aussi l'Air d'une Danse fort commune en Suisse & en Allemagne. Cer Air, ainsi que la Danse, a beaucoup de gaieté : il se bat à deux temps.

ALTUS. (Voyez HAUTE-CONTRE.)

AMATEUR, celui qui, sans être Musicien de profession, fait sa partie dans un Concert pour son plaisir & par amour pour la Musique.

On appelle encore *Amateurs* ceux qui, sans savoir la Musique, ou du moins sans l'exercer, s'y connoissent, ou prétendent s'y connoître, & fréquentent les Concerts.

Ce mot est traduit de l'Italien *Dilettante*.

AMBITUS, *s. m.* Nom qu'on donnoit autrefois à l'étendue de chaque Ton ou Mode du grave à l'aigu : car quoique l'étendue d'un Mode fût en quelque maniere fixée à deux Octaves, il y avoit des Modes irréguliers dont l'*Ambitus* excédoit cette étendue, & d'autres imparfaits où il n'y arrivoit pas.

Dans le Plain-Chant, ce mot est encore usité : mais l'*Ambitus* des Modes parfaits n'y est que d'une Octave; ceux qui la passent s'appellent *Modes superflus*; ceux qui n'y arrivent pas, *Modes diminués*. (Voyez MODES, TONS DE L'ÉGLISE.)

AMOROSO. (Voyez TENDREMENT.)

ANACAMPTOS. Terme de la Musique Grecque, qui signifie une suite de Notes rétrogrades, ou procédant de l'aigu au grave; c'est le contraire de l'*Euthia*. Une des parties de l'ancienne Mélopée portoit aussi le nom d'*Anacamptosa*. (Voyez MÉLOPÉE.)

ANDANTE, *adj. pris substantivement*. Ce mot écrit à la tête d'un Air, désigne, du lent au vîte, le troisieme des cinq principaux degrés de Mouvement distingués dans la Musique Italienne. *Andante* est le participe du verbe Italien *Andare*, aller. Il caractérise un mouvement marqué sans être gai, & qui répond à-peu-près à celui qu'on désigne en

François par le mot *Gracieusement*. (Voyez MOUVEMENT.)

Le diminutif ANDANTINO, indique un peu moins de gaieté dans la Mesure : ce qu'il faut bien remarquer, le diminutif *Larghetto* signifiant tout le contraire. (Voyez LARGO.)

ANONER, *v. n.* C'est déchiffrer avec peine & en hésitant la Musique qu'on a sous les yeux.

ANTIENNE, *s. f.* En latin, *Antiphona*. Sorte de Chant usité dans l'Église Catholique.

Les *Antiennes* ont été ainsi nommées parce que dans leur origine on les chantoit à deux chœurs qui se répondoient alternativement; & l'on comprenoit sous ce titre les Pseaumes & les Hymnes que l'on chantoit dans l'Eglise. Ignace, Disciple des Apôtres, a été, selon Socrate, l'Auteur de cette maniere de chanter parmi les Grecs, & Ambroise l'a introduite dans l'Eglise Latine. Théodoret en attribue l'invention à Diodore & à Flavien.

Aujourd'hui la signification de ce terme est restreinte à certains passages courts tirés de l'Ecriture, qui conviennent à la Fête qu'on célebre, & qui précédant les Pseaumes & Cantiques, en règlent l'intonation

L'on a aussi conservé le nom d'*Antiennes* à quelques Hymnes qu'on chante en l'honneur de la Vierge, telles que *Regina cœli*; *Salve Regina*, *&c.*

ANTIPHONIE, *s. f.* Nom que donnoient les Grecs à cette espece de Symphonie qui s'exécutoit par diverses Voix ou par divers Instrumens à l'Octave ou à la double Octave, par opposition à celle qui s'exécutoit au simple Unisson, & qu'ils appelloient *Homophonie*. (Voyez SYMPHONIE, HOMOPHONIE.)

Ce mot vient d'Ἀντὶ *contre*, & de φωνὴ, *voix*, comme qui diroit *opposition de voix*.

ANTIPHONIER ou ANTIPHONAIRE, *s. m.* Livre qui contient en Notes les Antiennes & autres Chants dont on use dans l'Eglise Catholique.

APOTHETUS. Sorte de nom propre aux Flûtes dans l'ancienne Musique des Grecs.

APOTOME, *ſ. m.* Ce qui reſte d'un Ton majeur après qu'on en a retranché un *Limma*, qui eſt un Intervalle moindre d'un Comma que le ſemi-Ton majeur. Par conſéquent, l'*Apotome* eſt d'un Comma plus grand que le ſemi-Ton moyen. (Voyez COMMA, SEMI-TON.)

Les Grecs, qui n'ignoroient pas que le Ton majeur ne peut, par des diviſions rationelles, ſe partager en deux parties égales, le partageoient inégalement de pluſieurs manieres. (Voyez INTERVALLE.)

De l'une de ces diviſions, inventée par Pythagore, ou plutôt par Philolaüs ſon Diſciple, réſultoit le Dièſe ou Limma d'un côté, & de l'autre l'*Apotome*, dont la raiſon eſt de 2048 à 2187.

La génération de cet *Apotome* ſe trouve à la Septieme Quinte *ut* Dièſe, en commençant par *ut* naturel; car la quantité dont cet *ut* Dièſe ſurpaſſe l'*ut* naturel le plus rapproché, eſt préciſément le rapport que je viens de marquer.

Les Anciens donnoient encore le même nom à d'autres Intervalles. Ils appelloient *Apotome majeur* un petit Intervalle que M. Rameau appelle Quart-de-Ton enharmonique, lequel eſt formé de deux Sons en raiſon de 125 à 128.

Et ils appelloient *Apotome mineur* l'Intervalle de deux Sons en raiſon de 2025 à 2048: Intervalle encore moins ſenſible à l'oreille que le précédent.

Jean de Muris & ſes Contemporains, donnent par-tout le nom d'*Apotome* au ſemi-Ton mineur, & celui de *Dièſe* au ſemi-Ton majeur.

APPRÉCIABLE, *adj.* Les Sons *Appréciables* ſont ceux dont on peut trouver ou ſentir l'Uniſſon & calculer les Intervalles. M. Euler donne un eſpace de huit Octaves depuis le Son le plus aigu juſqu'au Son le plus grave *appréciables* à notre oreille: mais ces Sons extrêmes n'étant gueres agréables, on ne paſſe pas communément dans la pratique les bornes de cinq Octaves, telles que les donne le Clavier à Ravalement. Il y a auſſi un degré de force au-delà duquel le Son ne peut plus s'*apprécier*. On ne ſauroit *apprécier* le ſon d'une groſſe cloche dans le clocher même; il faut en

diminuer

diminuer la force en s'éloignant, pour le diſtinguer. De même les Sons d'une voix qui crie, ceſſent d'être *appréciables*; c'eſt pourquoi ceux qui chantent fort, ſont ſujets à chanter faux. A l'égard du bruit, il ne *s'apprécie* jamais, & c'eſt ce qui fait ſa différence d'avec le Son. (Voyez BRUIT & SON.)

APYCNI, *adj, plur.* Les anciens appelloient ainſi dans les Genres épais trois des huit Sons ſtables de leur Syſtême ou Diagramme, leſquels ne touchoient d'aucun côté les Intervalles ſerrés, ſavoir, la Proſlambanomene, la Néte Synnéménon, & la Néte Hyperboléon.

Ils appelloient auſſi *Apycnos* ou *non épais* le Genre Diatonique, parce que dans les Tétracordes de ce Genre la ſomme des deux premiers Intervalles étoit plus grande que le troiſième. (Voyez EPAIS, GENRE, SON, TÉTRACORDE.)

ARBITRIO. (Voyez CADENZA.)

ARCO, *Archet*, *ſ. m.* Ces mots Italiens *Con l'Arco*, marquent qu'après avoir pincé les cordes, il faut reprendre l'*Archet* à l'endroit où ils ſont écrits.

ARIETTE, *ſ. f.* Ce diminutif, venu de l'Italien, ſignifie proprement *petit Air*; mais le ſens de ce mot eſt changé en France, & l'on y donne le nom d'*Ariettes* à de grands morceaux de Muſique d'un mouvement pour l'ordinaire aſſez gai & marqué, qui ſe chantent avec des Accompagnemens de Symphonie, & qui ſont communément en Rondeau. (Voyez AIR, RONDEAU.)

ARIOSO, *adj. pris adverbialement.* Ce mot Italien à la tête d'un air, indique une maniere de Chant ſoutenue, développée, & affectée aux grands airs.

ARISTOXENIENS. Secte qui eut pour Chef Ariſtoxène de Tarente, Diſciple d'Ariſtote, & qui étoit oppoſée aux Pythagoriciens ſur la Meſure des Intervalles & ſur la maniere de déterminer les rapports des Sons; de ſorte que les *Ariſtoxéniens* s'en rapportoient uniquement au jugement de l'oreille, & les Pythagoriciens à la préciſion du calcul. (Voyez PYTHAGORICIENS.)

ARMER LA CLEF. C'est y mettre le nombre de Dièses ou de Bémols convenables au Ton & au Mode dans lequel on veut écrire de la Musique. (Voyez BÉMOL, CLEF, DIÈSES)

ARPÉGER, *v. n.* C'est faire une suite d'arpéges. (*Voy. l'article suivant.*)

ARPEGGIO, ARPEGE, ou ARPÉGEMENT, *s. m.* Maniere de faire entendre successivement & rapidement les divers Sons d'un Accord, au lieu de les frapper tout à la fois.

Il y a des Instrumens sur lesquels on ne peut former un Accord plein qu'en Arpégeant; tels sont le Violon, le Violoncelle, la Viole, & tous ceux dont on joue avec l'archet; car la convexité du chevalet empêche que l'archet ne puisse appuyer à la fois sur toutes les cordes. Pour former donc des Accords sur ces Instrumens, on est contraint d'arpéger, & comme on ne peut tirer qu'autant de Sons qu'il y a de cordes, l'*arpége* du Violoncelle ou du Violon ne sauroit être composé de plus de quatre Sons. Il faut pour arpéger que les doigts soient arrangés chacun sur sa corde, & que l'*arpége* se tire d'un seul & grand coup d'archet qui commence fortement sur la plus grosse corde, & vienne finir en tournant & adoucissant sur la chanterelle. Si les doigts ne s'arrangeoient sur les cordes que successivement, ou qu'on donnât plusieurs coups d'archet, ce ne feroit plus arpéger; ce feroit passer très vîte plusieurs Notes de suite.

Ce qu'on fait sur le Violon par néceffité, on le pratique par goût sur le Clavecin. Comme on ne peut tirer de cet Instrument que des Sons qui ne tiennent pas, on est obligé de les refrapper sur des Notes de longue durée. Pour faire durer un accord plus long-temps, on le frappe en arpégeant, commençant par les Sons bas, & observant que les doigts qui ont frappé les premiers ne quittent point leurs touches que l'*arpége* ne soit achevé, afin que l'on puisse entendre à la fois tous les Sons de l'accord. (Voyez ACCOMPAGNEMENT.)

Arpeggio est un mot Italien qu'on a francisé dans celui

d'*arpége*. Il vient du mot *Arpa*, à cause que c'est du jeu de la Harpe qu'on a tiré l'idée de l'*Arpégement*.

ARSIS & THESIS. Termes de Musique & de Prosodie. Ces deux mots sont Grecs. *Arsis* vient du Verbe *αἴρω tollo*, j'élève, & marque l'élévation de la voix ou de la main; l'abaissement qui suit cette élévation est ce qu'on appelle *θέσις*, *depositio*, *remissio*

Par rapport donc à la Mesure, *per Arsin* signifie *en levant*, ou *durant le premier temps*; *per Thesin*, *en baissant*, ou *durant le dernier temps*. Sur quoi l'on doit observer que notre maniere de marquer la Mesure est contraire à celle des anciens; car nous frappons le premier temps & levons le dernier. Pour ôter toute équivoque, on peut dire qu'*Arsis* indique le *temps fort*, & *Thesis* le *temps foible*. (Voyez MESURE, TEMPS, BATTRE LA MESURE.)

Par rapport à la voix, on dit qu'un Chant, un Contre-Point, une Fugue, sont *per Thesin*, quand les Notes montent du grave à l'aigu; *per Arsin*, quand elles descendent de l'aigu au grave. Fugue *per Arsin* & *Thesin*, est celle qu'on appelle aujourd'hui Fugue renversée ou Contre-Fugue, dans laquelle la réponse se fait en sens contraire, c'est-à-dire, en descendant si la Guide a monté, & en montant si la Guide a descendu. (Voyez FUGUE)

ASSAI. Adverbe augmentatif qu'on trouve assez souvent joint au mot qui indique le mouvement d'un Air. Ainsi *presto Assai*, *largo Assai*, signifient *fort vite*, *fort lent*. L'Abbé Brossard a fait sur ce mot une de ses bévues ordinaires, en substituant à son vrai & unique sens celui *d'une sage médiocrité de lenteur ou de vîtesse*. Il a cru qu'*Assai* signifioit *assez*. Sur quoi l'on doit admirer la singuliere idée qu'a eu cet auteur de préférer, pour son vocabulaire, à sa langue maternelle une langue étrangere qu'il n'entendoit pas.

AUBADE, *s. f.* Concert de nuit en plein air sous les fenêtres de quelqu'un. (Voyez SÉRÉNADE.)

AUTENTIQUE ou AUTHENTE, *adj.* Quand l'Octave se trouve divisée harmoniquement, comme dans cette proportion 6, 4, 3, c'est-à-dite, quand la Quinte est au grave,

& la Quarte à l'aigu, le Mode ou le Ton s'appelle *Authentique* ou *Authente*; à la différence du Ton *Plagal* où l'Octave est divisée arithmétiquement, comme dans cette proportion 4, 3, 2 : ce qui met la Quarte au grave & la Quinte à l'aigu.

A cette explication adoptée par tous les auteurs, mais qui ne dit rien, j'ajouterai la suivante : le Lecteur pourra choisir.

Quand la Finale d'un Chant en est aussi la Tonique, & que le Chant ne descend pas jusqu'à la dominante au-dessus, le Ton s'appelle *Authentique* : mais si le Chant descend ou finit à la dominante, le Ton est *Plagal*. Je prends ici ces mots de *Tonique* & de *Dominante* dans l'acception musicale.

Ces différences d'*Authente* & de *Plagal* ne s'observent plus que dans le Plain Chant; &, soit qu'on place la Finale au bas du Diapason, ce qui rend le Ton *Authentique*; soit qu'on la place au milieu, ce qui le rend *Plagal*; pourvu qu'au surplus la Modulation soit réguliere, la Musique moderne admet tous les Chants comme *Authentiques* également, en quelque lieu du Diapason que puisse tomber la Finale. (Voyez MODE.)

Il y a dans les huit Tons de l'Eglise Romaine, quatre Tons *Authentiques*; savoir, le premier, le troisieme, le cinquieme & le septieme. (Voyez TONS DE L'EGLISE.)

On appelloit autrefois *Fugue Authentique*, celle dont le sujet procédoit en montant; mais cette dénomination n'est plus d'usage.

B.

B *fa si*, ou B *fa b mi* ou simplement B. Nom du septieme Son de la Gamme de l'Arétin, pour lequel les Italiens & les autres Peuples de l'Europe répetent le B, disant B *mi* quand il est naturel, B. *fa* quand il est Bémol; mais les François l'appellent *Si*. (Voyez SI.)

B *Mol.* (Voyez BÉMOL.)

B *Quarre.* (Voyez BÉQUARRE.)

BALLET, *s. m.* Action théâtrale qui se représente par la Danse guidée par la Musique. Ce mot vient du vieux François *Baller*, danser, chanter, se rejouir.

La Musique d'un *Ballet* doit avoir encore plus de cadence & d'accent que la musique vocale, parce qu'elle est chargée de signifier plus de choses, que c'est à elle seule d'inspirer au Danseur la chaleur & l'expression que le Chanteur peut tirer des paroles, & qu'il faut, de plus, qu'elle supplée, dans le langage de l'ame & des passions, tout ce que la Danse ne peut dire aux yeux du Spectateur.

Ballet est encore le nom qu'on donne en France à une bizarre sorte d'Opéra, où la Danse n'est gueres mieux placée que dans les autres, & n'y fait pas un meilleur effet. Dans la plupart de ces *Ballets*, les actes forment autant de sujets différens, liés seulement entr'eux par quelques rapports généraux étrangers à l'action, & que le Spectateur n'appercevroit jamais, si l'auteur n'avoit soin de l'en avertir dans le Prologue.

Ces *Ballets* contiennent d'autres *Ballets* qu'on appelle autrement *Divertissemens* ou *Fêtes*. Ce sont des suites de Danses qui se succedent sans sujet, ni liaison entr'elles ni avec l'action principale, où les meilleurs Danseurs ne savent dire autre chose sinon qu'ils dansent bien. Cette Ordonnance peu théâtrale suffit pour un bal où chaque acteur a rempli son objet lorsqu'il s'est amusé lui même, & où l'intérêt que le Spectateur prend aux personnes le dispense d'en donner à la chose; mais ce défaut de sujet & de liaison ne doit jamais être souffert sur la Scene, pas même dans la représentation d'un bal, où le tout doit être lié par quelque action secrette qui soutienne l'attention & donne de l'intérêt au Spectateur. Cette adresse d'auteur n'est pas sans exemple, même à l'Opéra François, & l'on en peut voir un très agréable dans les *Fêtes Vénitiennes*, acte du bal.

En général, toute Danse qui ne peint rien qu'elle même, & tout *Ballet* qui n'est qu'un bal, doivent être bannis du

Théâtre lyrique. En effet, l'action de la ſcène eſt toujours la repréſentation d'une autre action, & ce qu'on y voit n'eſt que l'image de ce qu'on y ſuppoſe; de ſorte que ce ne doit jamais être un tel ou un tel Danſeur qui ſe préſente à vous, mais le perſonnage dont il eſt revêtu. Ainſi, quoique la Danſe de ſociété puiſſe ne rien repréſenter qu'elle-même, la Danſe théâtrale doit néceſſairement être l'imitation de quelque autre choſe, de même que l'acteur chantant repréſente un homme qui parle, & la décoration d'autres lieux que ceux qu'elle occupe.

La pire ſorte de *Ballets*, eſt celle qui roule ſur des ſujets allégoriques & où par conſéquent il n'y a qu'imitation d'imitation. Tout l'art de ces ſortes de Drames conſiſte à préſenter ſous des images ſenſibles des rapports purement intellectuels, & à faire penſer au Spectateur toute autre choſe que ce qu'il voit, comme ſi, loin de l'attacher à la ſcene, c'étoit un mérite de l'en éloigner. Ce genre exige d'ailleurs tant de ſubtilité dans le Dialogue, que le Muſicien ſe trouve dans un pays perdu parmi les pointes, les alluſions & les épigrammes, tandis que le Spectateur ne s'oublie pas un moment : comme qu'on faſſe, il n'y aura jamais que le ſentiment qui puiſſe amener celui ci ſur la ſcene & l'identifier, pour ainſi dire, avec les acteurs; tout ce qui n'eſt qu'intellectuel l'arrache à la Pièce, & le rend à lui-même. Auſſi voit-on que les Peuples qui veulent & mettent le plus d'eſprit au Théâtre, ſont ceux qui ſe ſoucient le moins de l'illuſion. Que fera donc le Muſicien ſur des Drames qui ne donnent aucune priſe à ſon art? Si la muſique ne peint que des ſentimens ou des images, comment rendra-t-elle des idées purement métaphyſiques, telles que les allégories, où l'eſprit eſt ſans ceſſe occupé du rapport des objets qu'on lui préſente avec ceux qu'on veut lui rappeller?

Quand les Compoſieurs voudront réfléchir ſur les vrais principes de leur art, ils mettront, avec plus de diſcernement dans le choix des Drames dont ils ſe chargent, plus de vérité dans l'expreſſion de leurs ſujets; & quand les paroles des Opéra diront quelque choſe, la muſique apprendra bientôt à parler.

BARBARE, *adj.* Mode barbare. (Voyez LYDIEN.)

BARCAROLLES, *f. f.* Sorte de Chanfon en Langue Vénitienne, que chantent les Gondoliers à Venife. Quoique les airs des *Barcarolles* foient faits pour le Peuple, & fouvent compofés par les Gondoliers mêmes, ils ont tant de mélodie & un accent fi agréable, qu'il n'y a pas de Muficien dans toute l'Italie qui ne fe pique d'en favoir & d'en chanter. L'entrée gratuite qu'ont les Gondoliers à tous les Théâtres, les met à portée de fe former fans frais l'oreille & le goût; de forte qu'ils compofent & chantent leurs airs en gens qui, fans ignorer les fineffes de la mufique, ne veulent point altérer le genre fimple & naturel de leurs *Barcarolles*. Les paroles de ces Chanfons font communément plus que naturelles, comme les converfations de ceux qui les chantent : mais ceux à qui les peintures fidelles des mœurs du Peuple peuvent plaire, & qui aiment d'ailleurs le Dialecte Vénitien, s'en paffionnent facilement, féduits par la beauté des airs; de forte que plufieurs curieux en ont de très amples recueils.

N'oublions pas de remarquer à la gloire du Taffe, que la plupart des Gondoliers favent par cœur une grande partie de fon Poëme de *la Jérufalem délivrée*, que plufieurs le favent tout entier, qu'ils paffent les nuits d'été fur leurs barques à les chanter alternativement d'une barque à l'autre, que c'eft affurément une belle *Barcarolle* que le Poëme du Taffe, qu'Homere feul eut avant lui l'honneur d'être ainfi chanté, & que nul autre Poëme Epique n'en a eu depuis un pareil.

BARDES. Sorte d'hommes très finguliers & très refpectés jadis dans les Gaules; lefquels étoient à la fois Prêtres, Prophêtes, Poëtes & Muficiens.

Bochard fait dériver ce nom de *Barat*, chanter; & Camden convient avec Feftus que *Barde* fignifie un Chanteur, en Celtique *Bard*.

BARIPYCNI, *adj.* Les anciens appelloient ainfi cinq des huit Sons ou cordes ftables de leur fyftême ou Diagramme; favoir, l'Hypaté-Hypaton, l'Hypaté-Méfon, la Mèfe, la

Paramèſe, & la Neté-Diézeugménon. (Voyez Pycni, Son, Tétracorde.)

BARYTON. Sorte de voix entre la Taille & la Baſſe. (Voy. Concordat.)

BAROQUE. Une muſique *baroque* eſt celle dont l'harmonie eſt confuſe, chargée de modulations & diſſonances, le chant dur & peu naturel, l'intonation difficile, & le mouvement contraint.

Il y a bien de l'apparence que ce terme vient du *baroco* des Logiciens.

BARRÉ. C *barré*, ſorte de Meſure. (Voyez C.)

BARRES. Traits tirés perpendiculairement à la fin de chaque Meſure, ſur les cinq lignes de la portée, pour ſéparer la Meſure qui finit de celle qui recommence. Ainſi les Notes contenues entre deux *barres* forment toujours une Meſure complette, égale en valeur & en durée à chacune des autres Meſures compriſes entre deux autres *barres*, tant que le mouvement ne change pas : mais comme il y a pluſieurs ſortes de Meſures qui différent conſidérablement en durée, les mêmes différences ſe trouvent dans les valeurs contenues entre deux *barres* de chacune de ces eſpèces de Meſures. Ainſi dans le grand Triple qui ſe marque par ce ſigne $\frac{3}{2}$ & qui ſe bat lentement, la ſomme des Notes compriſes entre deux *barres* doit faire une Ronde & demie; & dans le petit Triple $\frac{3}{8}$, qui ſe bat vîte, les deux *barres* n'enferment que trois Croches ou leur valeur; de ſorte que huit fois la valeur contenue entre deux *barres* de cette derniere Meſure ne font qu'une fois la valeur contenue entre deux *barres* de l'autre.

Le principal uſage des *barres* eſt de diſtinguer les Meſures & d'en indiquer le *Frappé*, lequel ſe fait toujours ſur la Note qui ſuit immédiatement la *barre*. Elles ſervent auſſi dans les Partitions à montrer les Meſures correſpondantes dans chaque Portée. (Voyez Partition.)

Il n'y a pas plus de cent ans qu'on s'eſt aviſé de tirer des *barres* de Meſure en Meſure. Auparavant la muſique étoit ſimple; on n'y voyoit gueres que des Rondes, des Blan-

ches

ches & des Noires, peu de Croches, presque jamais de Doubles-Croches. Avec des divisions moins inégales, la Mesure en étoit plus aisée à suivre. Cependant j'ai vu nos meilleurs Musiciens embarrassés à bien exécuter l'ancienne musique d'Orlande & de Claudin. Ils se perdoient dans la Mesure, faute des *barres* auxquelles ils étoient accoutumés, & ne suivoient qu'avec peine des Parties chantées autrefois couramment par les Musiciens de Henri III & de Charles IX.

BAS, en musique, signifie la même chose que *Grave*, & ce terme est opposé à *haut* ou *aigu*. On dit ainsi que le Ton est trop *bas*, qu'on chante trop *bas*, qu'il faut renforcer les Sons dans le *bas*. *Bas* signifie aussi quelquefois doucement, à demi-voix; & en ce sens il est opposé à *fort*. On dit *parler bas*, chanter ou psalmodier à *basse-voix*. Il chantoit ou parloit si *bas* qu'on avoit peine à l'entendre.

Coulez si lentement & murmurez si *bas*,
Qu'Issé ne vous entende pas.

La Motte.

Bas se dit encore, dans la subdivision des Dessus chantans, de celui des deux qui est au-dessous de l'autre; ou, pour mieux dire, *bas-dessus* est un dessus dont le Diapason est au-dessous du *Medium* ordinaire. (Voyez Dessus.)

BASSE. Celle de quatre Parties de la musique qui est au-dessous des autres, la plus basse de toutes, d'où lui vient le nom de *Basse*. (Voyez Partition.)

La *Basse* est la plus importante des Parties : c'est sur elle que s'établit le corps de l'harmonie; aussi est-ce une maxime chez les Musiciens que, quand la *Basse* est bonne, rarement l'harmonie est mauvaise.

Il y a plusieurs sortes de *Basse* : *Basse-fondamentale*, dont nous ferons un article ci-après.

Basse-continue : ainsi appellée, parce qu'elle dure pendant toute la piece. Son principal usage, outre celui de régler l'harmonie, est de soutenir la voix & de conserver le Ton. On prétend que c'est un *Ludovico Viana*, dont il en reste

un Traité, qui, vers le commencement du dernier siecle, la mit le premier en usage.

Basse-figurée, qui, au lieu d'une seule Note, en partage la valeur en plusieurs autres Notes sous un même accord. (Voy. HARMONIE-FIGURÉE.)

Basse-contrainte, dont le sujet ou le chant, borné à un petit nombre de Mesures, comme quatre ou huit, recommence sans cesse, tandis que les Parties supérieures poursuivent leur chant & leur harmonie, & les varient de différentes manieres. Cette *Basse* appartient originairement aux couplets de la Chaconne; mais on ne s'y asservit plus aujourd'hui. La *Basse-contrainte* descendant diatoniquement ou chromatiquement & avec lenteur de la Tonique ou de la Dominante dans les Tons mineurs, est admirable pour les morceaux pathétiques. Ces retours fréquens & périodiques affectent insensiblement l'ame, & la disposent à la langueur & à la tristesse. On en voit des exemples dans plusieurs scenes des Opéra François. Mais si ces *Basses* font un bon effet à l'oreille, il en est rarement de même des chants qu'on leur adapte, & qui ne sont, pour l'ordinaire, qu'un véritable accompagnement. Outre les modulations dures & mal amenées qu'on y évite avec peine, ces chants, retournés de mille manieres & cependant monotones, produisent des renversemens peu harmonieux & sont eux-mêmes assez peu chantans, en sorte que le Dessus s'y ressent beaucoup de la contrainte de la *Basse*.

Basse-chantante est l'espece de voix qui chante la partie de la Basse. Il y a des *Basses-récitantes* & des *Basses-de-Chœurs*; des Concordans ou *Basse-tailles*, qui tiennent le milieu entre la Taille & la *Basse*; des *Basses* proprement dites, que l'usage fait encore appeller *Basse-tailles*, & enfin des *Basse-contres* les plus graves de toutes les Voix, qui chantent la *Basse* sous la *Basse* même, & qu'il ne faut pas confondre avec les *Contre-basses*, qui sont des instrumens.

BASSE-FONDAMENTALE, est celle qui n'est formée que des Sons fondamentaux de l'harmonie; de sorte qu'au-dessous de chaque accord elle fait entendre le vrai Son fondamental de cet accord, c'est-à-dire celui duquel il dérive

par les regles de l'harmonie. Par où l'on voit que la *basse-fondamentale* ne peut avoir d'autre contexture que celle d'une succession réguliere & fondamentale, sans quoi la marche des parties supérieures seroit mauvaise.

Pour bien entendre ceci, il faut savoir que, selon le système de M. Rameau que j'ai suivi dans cet Ouvrage, tout accord, quoique formé de plusieurs Sons, n'en a qu'un qui lui soit fondamental; savoir celui qui a produit cet accord & qui lui sert de *basse* dans l'ordre direct & naturel. Or, la *basse* qui regne sous toutes les autres parties n'exprime pas toujours les Sons fondamentaux des accords: car entre tous les Sons qui forment un accord, le Compositeur peut porter à la *basse* celui qu'il croit préférable, eu égard à la marche de cette *basse*, au beau chant, & sur-tout à l'expression, comme je l'expliquerai dans la suite. Alors le vrai Son fondamental, au lieu d'être à sa place naturelle qui est la *basse*, se transporte dans les autres parties, ou même ne s'exprime point du tout; & un tel accord s'appelle accord renversé. Dans le fond, un accord renversé ne différe point de l'accord direct qui l'a produit; car ce sont toujours les mêmes Sons: mais ces Sons formant des combinaisons différentes, on a long-temps pris toutes ces combinaisons pour autant d'accords fondamentaux, & on leur a donné différens noms qu'on peut voir au mot *accord*, & qui ont achevé de les distinguer, comme si la différence des noms en produisoit réellement dans l'espece.

M. Rameau a montré dans son Traité de l'Harmonie, & M. d'Alembert, dans ses Elémens de Musique, a fait voir encore plus clairement, que plusieurs de ces prétendus accords n'étoient que des renversemens d'un seul. Ainsi l'accord de Sixte n'est qu'un accord parfait dont la Tierce est transportée à la *basse*; en y portant la Quinte, on aura l'accord de Sixte-Quarte. Voilà donc trois combinaisons d'un accord qui n'a que trois Sons; ceux qui en ont quatre sont susceptibles de quatre combinaisons, chaque Son pouvant être porté à la *basse*. Mais en portant au-dessous de celle-ci une autre *basse* qui, sous toutes les combinaisons d'un même

accord, présente toujours le Son fondamental, il est évident qu'on réduit au tiers le nombre des accords consonnans, & au quart le nombre des dissonans. Ajoutez à cela tous les accords par supposition qui se réduisent encore aux mêmes fondamentaux, vous trouverez l'harmonie simplifiée à un point qu'on n'eût jamais espéré dans l'état de confusion où étoient ses regles avant M. Rameau. C'est certainement, comme l'observe cet auteur, une chose étonnante qu'on ait pu pousser la pratique de cet art au point où elle est parvenue, sans en connoître le fondement, & qu'on ait exactement trouvé toutes les regles sans avoir découvert le principe qui les donne.

Après avoir dit ce qu'est la *basse-fondamentale* sous les accords, parlons maintenant de sa marche & de la maniere dont elle lie ces accords entr'eux. Les préceptes de l'art sur ce point peuvent se réduire aux six regles suivantes.

I. La *basse-fondamentale* ne doit jamais sonner d'autres Notes que celles de la Gamme du ton où l'on est, ou de celui où l'on veut passer. C'est la premiere & la plus indispensable de toutes ses regles.

II. Par la seconde, sa marche doit tellement être soumise aux loix de la modulation, qu'elle ne laisse jamais perdre l'idée d'un Ton qu'en prenant celle d'un autre, c'est-à-dire, que la *basse-fondamentale* ne doit jamais être errante ni laisser oublier un moment dans quel Ton l'on est.

III. Par la troisieme, elle est assujettie à la liaison des accords & à la préparation des Dissonances; préparation qui n'est, comme je le ferai voir, qu'un des cas de la liaison, & qui, par conséquent, n'est jamais nécessaire quand la liaison peut exister sans elle. (Voyez LIAISON, PRÉPARER.)

IV. Par la quatrieme, elle doit, après toute Dissonance, suivre le progrès qui lui est prescrit par la nécessité de la sauver. (Voyez SAUVER.)

V. Par la cinquieme, qui n'est qu'une suite des précédentes, la *basse-fondamentale* ne doit marcher que par intervalles consonnans, si ce n'est seulement dans un acte de Cadence rompue, ou après un accord de Septieme diminuée,

qu'elle monte diatoniquement. Toute autre marche de la *basse-fondamentale* est mauvaise.

VI. Enfin, par la sixieme, la *basse-fondamentale* ou l'harmonie ne doit pas syncoper, mais marquer la Mesure & le Temps par des changemens d'accords bien cadencés; en sorte, par exemple, que les Dissonances qui doivent être préparées le soient sur le Temps foible, mais surtout que tous les repos se trouvent sur le Temps fort. Cette sixieme regle souffre une infinité d'exceptions: mais le Compositeur doit pourtant y songer, s'il veut faire une musique où le mouvement soit bien marqué, & dont la Mesure tombe avec grace.

Par-tout où ces regles seront observées, l'harmonie sera réguliere & sans faute; ce qui n'empêchera pas que la musique n'en puisse être détestable. (Voyez COMPOSITION.)

Un mot d'éclaircissement sur la cinquieme regle ne sera peut-être pas inutile. Qu'on retourne comme on voudra une *basse-fondamentale*, si elle est bien faite, on n'y trouvera jamais que ces deux choses: ou des accords parfaits sur des mouvemens consonnans, sans lesquels ces accords n'auroient point de liaison, ou des accords dissonans dans des actes de Cadence; en tout autre cas la Dissonnance ne sauroit être ni bien placée, ni bien sauvée.

Il suit de-là que la *basse-fondamentale* ne peut marcher régulierement que d'une de ces trois manieres. 1°. Monter ou descendre de Tierce ou de Sixte; 2°. De Quarte ou de Quinte; 3°. Monter diatoniquement au moyen de la Dissonance qui forme la liaison, ou par licence sur un accord parfait Quant à la descente diatonique; c'est une marche absolument interdite à la *basse-fondamentale*, ou tout au plus tolérée dans le cas de deux accords parfaits consécutifs, séparés par un repos exprimé ou sous-entendu: cette regle n'a point d'autre exception, & c'est pour n'avoir pas démêlé le vrai fondement de certains passages, que M. Rameau a fait descendre diatoniquement la *basse-fondamentale* sous des accords de septieme; ce qui ne se peut en bonne harmonie. (Voyez CADENCE, DISSONANCE.)

La *basse-fondamentale*, qu'on n'ajoute que pour servir de preuve à l'harmonie, se retranche dans l'exécution, & souvent elle y feroit un fort mauvais effet; car elle est, comme dit très bien M. Rameau, pour le jugement & non pour l'oreille. Elle produiroit tout au moins une monotonie très ennuyeuse, par les retours fréquens du même accord qu'on déguise & qu'on varie plus agréablement en le combinant en différentes manieres sur la basse-continue; sans compter que les divers renversemens d'harmonie fournissent mille moyens de prêter de nouvelles beautés au chant, & une nouvelle énergie à l'expression. (Voyez ACCORD, RENVERSEMENT.)

Si la *basse-fondamentale* ne sert pas à composer de bonne musique, me dira-t-on; si même on doit la retrancher dans l'exécution, à quoi donc est elle utile? Je réponds qu'en premier lieu elle sert de regle aux écoliers pour apprendre à former une harmonie réguliere & à donner à toutes les parties la marche diatonique & élémentaire qui leur est prescrite par cette *basse-fondamentale*. Elle sert, de plus, comme je l'ai déjà dit, à prouver si une harmonie déjà faite est bonne & réguliere; car toute harmonie qui ne peut être soumise à une *basse-fondamentale* est régulierement mauvaise. Elle sert enfin à trouver une basse-continue sous un chant donné, quoiqu'à la vérité celui qui ne saura pas faire directement une basse-continue ne fera gueres mieux une *basse-fondamentale*, & bien moins encore saura-t-il transformer cette *basse-fondamentale* en bonne basse-continue. Voici toutefois les principales regles que donne M. Rameau pour trouver la *basse-fondamentale* d'un chant donné.

I. S'assurer du Ton & du Mode par lesquels on commence, & de tous ceux par où l'on passe. Il y a aussi des regles pour cette recherche des Tons, mais si longues, si vagues, si incomplettes, que l'oreille est formée, à cet égard, longtemps avant que les regles soient apprises, & que le stupide qui voudra tenter de les employer n'y gagnera que l'habitude d'aller toujours Note à Note, sans jamais savoir où il est.

II. Essayer successivement sous chaque Note les cordes

principales du Ton, commençant par les plus analogues, & passant jusqu'aux plus éloignées, lorsque l'on s'y voit forcé.

III. Considérer si la corde choisie peut cadrer avec le Dessus dans ce qui précede, & dans ce qui suit, par une bonne succession fondamentale; & quand cela ne se peut, revenir sur ses pas.

IV. Ne changer la Note de *basse-fondamentale* que lorsqu'on a épuisé toutes les Notes consécutives du Dessus qui peuvent entrer dans son accord, ou que quelque Note syncopant dans le chant peut recevoir deux ou plusieurs Notes de Basse, pour préparer les Dissonances sauvées ensuite régulierement.

V. Etudier l'entrelacement des phrases, les successions possibles de Cadences, soit pleines, soit évitées, & surtout les repos qui viennent ordinairement de quatre en quatre Mesures, ou de deux en deux, afin de les faire tomber toujours sur les Cadences parfaites ou irrégulieres.

VI. Enfin, observer toutes les regles données ci-devant pour la composition de la *basse-fondamentale*. Voilà les principales observations à faire pour en trouver une sous un chant donné; car il y en a quelquefois plusieurs de trouvables : mais, quoi qu'on en puisse dire, si le chant a de l'accent & du caractere, il n'y a qu'une bonne *basse-fondamentale* qu'on lui puisse adapter.

Après avoir exposé sommairement la maniere de composer une *basse-fondamentale*, il resteroit à donner les moyens de la transformer en basse-continue; & cela seroit facile, s'il ne falloit regarder qu'à la marche diatonique & au beau chant de cette basse : mais ne croyons pas que la basse qui est le guide & le soutien de l'harmonie, l'ame, &, pour ainsi dire, l'interprête du chant, se borne à des regles si simples; il y en a d'autres qui naissent d'un principe plus sûr & plus radical; principe fécond, mais caché, qui a été senti par tous les artistes de génie, sans avoir été développé par personne. Je pense en avoir jeté le germe dans ma Lettre sur la musique Françoise. J'en ai dit assez pour ceux

qui m'entendent ; je n'en dirois jamais assez pour les autres. (Voyez toutefois UNITÉ DE MÉLODIE.)

Je ne parle point ici du système ingénieux de M. Serre de Genève, ni de sa double *basse-fondamentale*, parce que les principes qu'il avoit entrevus avec une sagacité digne d'éloges, ont été depuis développés par M. Tartini dans un Ouvrage dont je rendrai compte avant la fin de celui-ci. (Voyez SYSTÊME.)

BATARD. *Nothus.* C'est l'épithete donnée par quelques-uns au Mode Hypophrygien, qui a sa finale en *si*, & conséquemment sa Quinte fausse ; ce qui le retranche des Modes authentiques : & au Mode Eolien, dont la finale est en *fa*, & la Quarte superflue ; ce qui l'ôte du nombre des Modes plagaux.

BATON. Sorte de barre épaisse qui traverse perpendiculairement une ou plusieurs lignes de la portée, & qui, selon le nombre des lignes qu'il embrasse, exprime une plus grande ou moindre quantité de Mesures qu'on doit passer en silence.

Anciennement il y avoit autant de sortes de *bâtons* que de différentes valeurs de Notes, depuis la Ronde qui vaut une Mesure, jusqu'à la Maxime qui en valoit huit, & dont la durée en silence s'évaluoit par un *bâton* qui, partant d'une ligne, traversoit trois espaces & alloit joindre la quatrieme ligne.

Aujourd'hui le plus grand *bâton* est de quatre Mesures : ce *bâton*, partant d'une ligne, traverse la suivante & va joindre la troisieme. (*Planche* A, *Figure* 12.) On le répete une fois, deux fois, autant de fois qu'il faut pour exprimer huit Mesures, ou douze, ou tout autre multiple de quatre, & l'on ajoute ordinairement au-dessus un chiffre qui dispense de calculer la valeur de tous ces *bâtons*. Ainsi les signes couverts du chiffre 16 dans la même figure 12, indiquent un silence de seize Mesures. Je ne vois pas trop à quoi bon ce double signe d'une même chose. Aussi les Italiens, à qui une plus grande pratique de la musique suggere toujours les premiers moyens d'en abréger les signes, commencent-ils à supprimer les *bâtons*, auxquels ils substituent le chiffre qui

marque le nombre des Mesures à compter. Mais une attention qu'il faut avoir alors, est de ne pas confondre ces chiffres dans la portée avec d'autres chiffres semblables qui peuvent marquer l'espece de la Mesure employée. Ainsi, dans la Figure 13, il faut bien distinguer le signe du *trois Temps* d'avec le nombre des Pauses à compter, de peur qu'au lieu de 31 Mesures ou Pauses, on n'en comptât 331.

Le plus petit *bâton* est de deux Mesures, & traversant un seul espace, il s'étend seulement d'une ligne à sa voisine. (*Même Planche*, *Figure* 12.)

Les autres moindres silences, comme d'une Mesure, d'une demi-Mesure, d'un Temps, d'un demi-Temps, *&c.* s'expriment par les mots de *Pause*, de *demi-Pause*, de *Soupir*, de *demi-Soupir*, &c. (Voyez ces mots.) Il est aisé de comprendre qu'en combinant tous ces signes, on peut exprimer à volonté des silences d'une durée quelconque.

Il ne faut pas confondre avec les *bâtons* des silences, d'autres *bâtons* précisément de même figure, qui, sous le nom de Pauses initiales, servoient dans nos anciennes musiques à annoncer le Mode, c'est-à-dire la Mesure, & dont nous parlerons au mot MODE.

BATON DE MESURE, est un *bâton* fort court, ou même un rouleau de papier dont le maître de musique se sert dans un Concert pour régler le mouvement & marquer la Mesure & le temps. (Voyez BATTRE LA MESURE.)

A l'Opéra de Paris il n'est pas question d'un rouleau de papier, mais d'un bon gros bâton de bois bien dur, dont le maître frappe avec force pour être entendu de loin.

BATTEMENT, *f. m.* Agrément du chant François, qui consiste à élever & battre un Trill sur une Note qu'on a commencé uniment. Il y a cette différence de la Cadence au *battement*, que la Cadence commence par la Note supérieure à celle sur laquelle elle est marquée; après quoi l'on bat alternativement cette Note supérieure & la véritable: au lieu que le *battement* commence par le son même de la Note qui le porte; après quoi l'on bat alternativement cette Note & celle qui est au-dessous. Ainsi ces coups de gosier,

mi re mi re mi re ut ut ſont une Cadence; & ceux-ci, *re mi re mi re mi re ut re mi* ſont un *battement.*

BATTEMENS *au pluriel.* Lorſque deux Sons forts & ſoutenus, comme ceux de l'Orgue, ſont mal d'accord & diſſonent entr'eux à l'approche d'un Intervalle conſonnant, ils forment, par ſecouſſes plus ou moins fréquentes, des renflemens de ſon qui font, à-peu-près à l'oreille, l'effet des battemens du pouls au toucher; c'eſt pourquoi M. Sauveur leur a auſſi donné le nom de *battemens.* Ces *battemens* deviennent d'autant plus fréquens, que l'intervalle approche plus de la juſteſſe; & lorſqu'il y parvient, ils ſe confondent avec les vibrations du Son.

M Serre prétend, dans ſes *Eſſais ſur les principes de l'Harmonie*, que ces *battemens* produits par la concurrence de deux Sons, ne ſont qu'une apparence acouſtique, occaſionnée par les vibrations co-incidentes de ces deux Sons. Ces *battemens*, ſelon lui, n'ont pas moins lieu lorſque l'intervalle eſt conſonnant; mais la rapidité avec laquelle ils ſe confondent alors, ne permettant point à l'oreille de les diſtinguer, il en doit réſulter, non la ceſſation abſolue de ces *battemens*, mais une apparence de Son grave & continu, une eſpece de foible Bourdon, tel préciſément que celui qui réſulte, dans les expériences citées par M. Serre, & depuis détaillées par M. Tartini, du concours de deux Sons aigus & conſonnans. (On peut voir au mot *Syſtême*, que ces Diſſonances les donnent auſſi.) « Ce qu'il y a de bien certain, continue M. Serre, c'eſt que ces *battemens*, ces vibrations co-incidentes qui ſe ſuivent avec plus ou moins de rapidité, ſont exactement iſochrones aux vibrations que feroit réellement le Son fondamental, ſi par le moyen d'un troiſieme Corps ſonore, on le faiſoit actuellement réſonner. »

Cette explication, très ſpécieuſe, n'eſt peut-être pas ſans difficulté; car le rapport de deux Sons n'eſt jamais plus compoſé que quand il approche de la ſimplicité qui en fait une conſonnance, & jamais les vibrations ne doivent co-incider plus rarement que quand elles touchent preſque à l'Iſochroniſme. D'où il ſuivroit, ce me ſemble, que les *battemens*

devroient se ralentir à mesure qu'ils s'accélerent, puis se réunir tout d'un coup à l'instant que l'accord est juste.

L'observation des *battemens* est une bonne regle à consulter sur le meilleur systême de tempérament; (Voyez TEMPERAMENT.) Car il est clair que de tous les tempéramens possibles, celui qui laisse le moins de *battemens* dans l'orgue, est celui que l'oreille & la nature préférent. Or, c'est une expérience constante & reconnue de tous les facteurs, que les altérations des tierces majeures produisent des *battemens* plus sensibles & plus désagréables que celles des quintes. Ainsi la nature elle-même a choisi.

BATTERIE, *s. f.* Maniere de frapper & répéter successivement sur diverses cordes d'un instrument les divers Sons qui composent un accord, & de passer ainsi d'accord en accord par un même mouvement de notes. La *batterie* n'est qu'un Arpége continué, mais dont toutes les notes sont détachées, au lieu d'être liées comme dans l'Arpége.

BATTEUR DE MESURE. Celui qui bat la mesure dans un concert. (Voyez l'article suivant.)

BATTRE LA MESURE. C'est en marquer les temps par des mouvemens de la main ou du pied qui en reglent la durée, & par lesquels toutes les mesures semblables sont rendues parfaitement égales en valeur chronique ou en temps, dans l'exécution.

Il y a des mesures qui ne se *battent* qu'à un temps, d'autres à deux, à trois ou à quatre, ce qui est le plus grand nombre de temps marqués que puisse renfermer une mesure: encore une mesure à quatre temps peut-elle toujours se résoudre en deux mesures à deux temps. Dans toutes ces différentes mesures, le temps frappé est toujours sur la note qui suit la barre immédiatement; le temps levé est toujours celui qui la précede, à moins que la mesure ne soit à un seul temps; & même, alors, il faut toujours supposer le temps foible, puisqu'on ne sauroit frapper sans avoir levé.

Le degré de lenteur ou de vîtesse qu'on donne à la mesure dépend de plusieurs choses. 1°. De la valeur des notes qui composent la mesure. On voit bien qu'une mesure qui con-

tient une ronde doit ſe *battre* plus poſément & durer davantage que celle qui ne contient qu'une noire. 2°. Du mouvement indiqué par le mot François ou Italien qu'on trouve ordinairement à la tête de l'air; *Gai*, *Vîte*, *Lent*, &c. Tous ces mots indiquent autant de modifications dans le mouvement d'une même ſorte de meſure. 3°. Enfin du caractere de l'air même, qui, s'il eſt bien fait, en fera néceſſairement ſentir le vrai mouvement.

Les muſiciens François ne *battent* pas la *meſure* comme les Italiens. Ceux-ci, dans la meſure à quatre temps, frappent ſucceſſivement les deux premiers temps & levent les deux autres; ils frappent auſſi les deux premiers dans la meſure à trois temps, & levent le troiſieme. Les François ne frappent jamais que le premier temps, & marquent les autres par différens mouvemens de la main à droite & à gauche. Cependant la muſique Françoiſe auroit beaucoup plus beſoin que l'Italienne d'une meſure bien marquée : car elle ne porte point ſa cadence en elle-même; ſes mouvemens n'ont aucune préciſion naturelle: on preſſe, on ralentit la meſure au gré du chanteur. Combien les oreilles ne ſont-elles pas choquées à l'opéra de Paris du bruit déſagréable & continuel que fait, avec ſon bâton, celui qui *bat la meſure*, & que le petit Prophête compare plaiſamment à un bucheron qui coupe du bois! Mais c'eſt un mal inévitable; ſans ce bruit on ne pourroit ſentir la meſure; la muſique par elle-même ne la marque pas: auſſi les étrangers n'apperçoivent-ils point le mouvement de nos airs. Si l'on y fait attention, l'on trouvera que c'eſt ici l'une des différences ſpécifiques de la muſique Françoiſe à l'Italienne. En Italie la meſure eſt l'ame de la muſique; c'eſt la meſure bien ſentie qui lui donne cet accent qui la rend ſi charmante; c'eſt la meſure auſſi qui gouverne le muſicien dans l'exécution. En France au contraire, c'eſt le muſicien qui gouverne la meſure, il l'énerve & la défigure ſans ſcrupule. Que dis-je? Le bon goût même conſiſte à ne la pas laiſſer ſentir; précaution dont, au reſte, elle n'a pas grand beſoin. L'opéra de Paris eſt le ſeul théâtre de l'Europe où l'on batte *la meſure* ſans la ſuivre; par-tout ailleurs on la ſuit ſans la *battre*.

Il regne là-dessus une erreur populaire qu'un peu de réflexion détruit aisément. On s'imagine qu'un Auditeur ne *bat* par instinct la *mesure* d'un air qu'il entend, que parce qu'il la sent vivement ; & c'est, au contraire, parce qu'elle n'est pas assez sensible ou qu'il ne la sent pas assez, qu'il tâche, à force de mouvemens des mains & des pieds, de suppléer ce qui manque en ce point à son oreille. Pour peu qu'une musique donne prise à la cadence, on voit la plupart des François qui l'écoutent, faire mille contorsions & un bruit terrible pour aider la mesure à marcher ou leur oreille à la sentir. Substituez des Italiens ou des Allemands, vous n'entendrez pas le moindre bruit & ne verrez pas le moindre geste qui s'accorde avec la mesure. Seroit-ce peut-être que les Allemands, les Italiens, sont moins sensibles à la mesure que les François ? Il y a tel de mes lecteurs qui ne se feroit gueres presser pour le dire. Mais dira-t-il aussi, que les musiciens les plus habiles sont ceux qui sentent le moins la mesure ? Il est incontestable que ce sont cenx qui *la battent* le moins ; & quand, à force d'exercice, ils ont acquis l'habitude de la sentir continuellement, ils ne *la battent* plus du tout ; c'est un fait d'expérience qui est sous les yeux de tout le monde. L'on pourra dire encore que les mêmes gens à qui je reproche de ne *battre la mesure* que parce qu'ils ne la sentent pas assez, ne *la battent* plus dant les airs où elle n'est point sensible ; & je répondrai que c'est parce qu'alors ils ne la sentent point du tout. Il faut que l'oreille soit frappée au moins d'un foible sentiment de mesure, pour que l'instinct cherche à le renforcer.

Les anciens, dit M. Burette, *battoient la mesure* en plusieurs façons. La plus ordinaire consistoit dans le mouvement du pied qni s'élevoit de terre & la frappait alternativement, selon la mesure des deux Temps égaux ou inégaux. (Voyez Rhythme.) C'étoit ordinairement la fonction du maître de musique appellé Coryphée, Κορυφαῖος, parce qu'il étoit placé au milieu du Choeur des musiciens, & dans une situation élevée pour être plus facilement vu & entendu de toute la troupe. Ces batteurs de mesure se nommoient en Grec

ποδόκτυποι, & *ποδοψόφοι*, à cauſe du bruit de leurs pieds, *συντονάριοι*, à cauſe de l'uniformité du geſte, &, ſi l'on peut parler ainſi, de la monotonie du Rhythme qu'ils battoient toujours à deux Temps. Ils s'appelloient en latin *pedarii*, *podarii*, *pedicularii*. Ils garniſſoient ordinairement leurs pieds de certaines chauſſures ou ſandales de bois ou de fer, deſtinées à rendre la percuſſion rhythmique plus éclatante, nommés en Grec *κρουπέζια*, *κρούπαλα*, *κρούπετα*; & en latin, *pedicula*, *ſcabella* ou *ſcabilla*, à cauſe qu'elles reſſembloient à de petits marche-pieds ou de petites eſcabelles.

Ils *battoient la Meſure*, non-ſeulement du pied, mais auſſi de la main droite, dont ils réuniſſoient tous les doigts pour frapper dans le creux de la main gauche; & celui qui marquoit ainſi le Rhythme s'appellait *Manuductor*. Outre ce claquement de mains & le bruit des ſandales, les anciens avaient encore, pour *battre la Meſure*, celui des coquilles, des écailles d'huîtres, & des oſſemens d'animaux qu'on frappoit l'un contre l'autre, comme on fait aujourd'hui les caſtagnettes, le triangle & autres pareils inſtrumens.

Tous ce bruit ſi déſagréable & ſi ſuperflu parmi nous, à cauſe de l'égalité conſtante de la meſure, ne l'étoit pas de même chez eux, où les fréquens changemens de pieds & de Rhythmes exigeoient un accord plus difficile, & donnoient au bruit même une variété plus harmonieuſe & plus piquante. Encore peut-on dire que l'uſage de battre ainſi ne s'introduiſit qu'à meſure que la mélodie devint plus languiſſante, & perdit de ſon accent & de ſon énergie. Plus on remonte, moins on trouve d'exemples de ces batteurs de meſure; & dans la muſique de la plus haute antiquité, l'on n'en trouve plus du tout.

BÉMOL, ou B MOL, *ſ. m.* Caractere de Muſique auquel on donne à-peu-près la figure d'un *b*, & qui fait abaiſſer d'un ſemi-Ton mineur la Note à laquelle il eſt joint. (Voyez SEMI-TON.)

Guy d'Arezzo ayant autrefois donné des noms à ſix des Notes de l'Octave, deſquelles il fit ſon célèbre Hexacorde, laiſſa la ſeptieme ſans autre nom que celui de la lettre B

qui lui eſt propre, comme le C à l'*ut*, le D au *re*, &c. Or ce B ſe chantoit de deux manières; ſavoir, à un Ton au-deſſus du *la*, ſelon l'ordre naturel de la Gamme, ou ſeulement à un ſemi-Ton du même *la*, lorſqu'on vouloit conjoindre les Tétracordes; car il n'étoit pas encore queſtion de nos Modes ou Tons modernes. Dans le premier cas, le *ſi* ſonnant aſſez durement, à cauſe des trois Tons conſécutifs, on jugea qu'il feſoit à l'oreille un effet ſemblable à celui que les corps anguleux & durs font à la main: c'eſt pourquoi on l'appella B *dur* ou B *quarre*, en italien B *quadro*. Dans le ſecond cas, au contraire, on trouva que le *ſi* étoit extrêmement doux; c'eſt pourquoi on l'appella B *mol*; par la même analogie on auroit pu l'appeller auſſi B *rond*, & en effet les Italiens le nomment quelquefois B *rondo*.

Il y a deux manières d'employer le *Bémol*. L'une accidentelle, quand dans le cours du Chant on le place à la gauche d'une Note. Cette Note eſt preſque toujours la Note-ſenſible dans les Tons majeurs, & quelquefois la ſixieme Note dans les Tons mineurs, quand la clef n'eſt pas correctement armée. Le *Bémol* accidentel n'altere que la Note qu'il touche & celles qui la rebattent immédiatement, ou tout au plus, celles qui, dans la même Meſure, ſe trouvent ſur le même degré ſans aucun ſigne contraire.

L'autre maniere eſt d'employer le *Bémol* à la Clef, & alors il la modifie: il agit dans toute la ſuite de l'air & ſur toutes les Notes placées ſur le même degré, à moins que ce *Bémol* ne ſoit détruit accidentellement par quelque Dièſe ou Béquarre, ou que la Clef ne vienne à changer.

La poſition des *Bémols* à la Clef n'eſt pas arbitraire; en voici la raiſon. Ils ſont deſtinés à changer le lieu des ſemi-Tons de l'Echelle: or ces deux ſemi-Tons doivent toujours garder entre eux des intervalles preſcrits; ſavoir, celui d'une Quarte d'un côté, & celui d'une Quinte de l'autre. Ainſi la Note *mi* inférieure de ſon ſemi-Ton fait au grave la Quinte du *ſi*, qui eſt ſon homologue dans l'autre ſemi-Ton, & à l'aigu la Quarte du même *ſi*; & réciproquement la Note *ſi*,

fait au grave la Quarte du *mi*, & à l'aigu la Quinte du même *mi*.

Si donc laiſſant, par exemple, le *ſi* naturel, on donnoit un *Bemol* au *mi*, le ſemi-Ton changeroit de lieu & ſe trouveroit deſcendu d'un degré entre le *re* & le *mi Bémol*. Or, dans cette poſition, l'on voit que les deux ſemi-Tons ne garderoient plus entre eux la diſtance preſcrite; car le *re*, qui ſeroit la Note inférieure de l'un, feroit au grave la Sixte du *ſi* ſon homologue dans l'autre, & à l'aigu, la Tierce du même *ſi*; & ce *ſi* feroit au grave la Tierce du *re*, & à l'aigu la Sixte du même *re*. Ainſi les deux ſemi-Tons ſeroient trop voiſins d'un côté & trop éloignés de l'autre.

L'ordre des *Bémols* ne doit donc pas commencer par *mi*, ni par aucune autre Note de l'Octave que par *ſi*, la ſeule qui n'a pas le même inconvénient. Car bien que le ſemi-Ton y change de place, &, ceſſant d'être entre le *ſi* & l'*ut*, deſcende entre le *ſi Bémol* & le *la*, toutefois l'ordre preſcrit n'eſt point détruit: le *la*, dans ce nouvel arrangement, ſe trouvant d'un côté à la Quarte, et de l'autre à la Quinte du *mi* ſon homologue, & réciproquement.

La même raiſon qui fait placer le premier *Bémol* ſur le *ſi*, fait mettre le ſecond ſur le *mi*, & ainſi de ſuite, en montant de Quarte ou deſcendant de Quinte juſqu'au *ſol*, auquel on s'arrête ordinairement, parce que le *Bémol* de l'*ut*, qu'on trouveroit enſuite, ne differe point du *ſi* dans la pratique. Cela fait donc une ſuite de cinq *Bémols* dans cet ordre:

1	2	3	4	5
Si	Mi	La	Re	Sol.

Toujours, par la même raiſon, l'on ne ſauroit employer les derniers *Bémols* à la Clef, ſans employer auſſi ceux qui les précédent: ainſi le *Bémol* du *mi* ne ſe poſe qu'avec celui du *ſi*; celui du *la* qu'avec les deux précédens, & chacun des ſuivans qu'avec tous ceux qui le précédent.

On trouvera dans l'article *Clef* une formule pour ſavoir

tout

tout d'un coup ſi un Ton ou un mode donné doit porter des *Bémols* à la Clef, & combien.

BÉMOLISER, *v. a.* Marquer une Note d'un *Bémol*, ou armer la Clef par *Bémol. Bémoliſez* ce *mi*. Il faut *bémoliſer* la Clef pour le Ton de *fa*.

BÉQUARRE ou B QUARRE. *ſ. m.* Caractere de Muſique qui s'écrit ainſi ♮, & qui, placé à la gauche d'une Note, marque que cette Note ayant été précédemment hauſſée par un Dièſe ou baiſſée par un *Bémol*, doit être remiſe à ſon élévation naturelle ou diatonique.

Le *Béquarre* fut inventé par Guy d'Arezzo. Cet auteur, qui donna des noms aux ſix premieres Notes de l'Octave, n'en laiſſa point d'autre que la lettre B pour exprimer le *ſi* naturel. Car chaque Note avoit, dès-lors, ſa lettre correſpondante; & comme le Chant diatonique de ce *ſi* eſt dur quand on y monte depuis le *fa*, il l'appella ſimplement *b dur*, *b quarré*, ou *b quarre*, par une alluſion dont j'ai parlé dans l'article précédent.

Le *Béquarre* ſervit dans la ſuite à détruire l'effet du Bémol antérieur ſur la Note qui ſuivoit le *Béquarre* : c'eſt que le Bémol ſe plaçant ordinairement ſur le *ſi*, le *Béquarre* qui venoit enſuite, ne produiſoit, en détruiſant ce Bémol, que ſon effet naturel, qui étoit de repréſenter la Note *ſi* ſans altération. A la fin on s'en ſervit par extenſion & faute d'autre ſigne, pour détruire auſſi l'effet du Dièſe, & c'eſt ainſi qu'il s'emploie encore aujourd'hui. Le *béquarre* efface également le Dièſe ou le Bémol qui l'ont précédé.

Il y a cependant une diſtinction à faire. Si le Dièſe ou le bémol étoient accidentels, ils ſont détruits ſans retour par le *béquarre* dans toutes les Notes qui le ſuivent médiatement ou immédiatement ſur le même degré, juſqu'à ce qu'il s'y préſente un nouveau bémol ou un nouveau Dièſe. Mais ſi le bémol ou le Dièſe ſont à la Clef, le *béquarre* ne les efface que pour la Note qu'il précede immédiatement, ou tout au plus pour toutes celles qui ſuivent dans ſa même meſure & ſur le même degré; & à chaque Note altérée à la Clef dont on veut détruire l'altération, il faut autant de nouveaux

béquarres. Tout cela eſt aſſez mal entendu ; mais tel eſt l'uſage.

Quelques-uns donnoient un autre ſens au *béquarre*, & lui accordant ſeulement le droit d'effacer les Dièſes ou Bémols accidentels, lui ôtoient celui de rien changer à l'état de la Clef : de ſorte qu'en ce ſens ſur un *fa* diéſé, ou ſur un *ſi* bémoliſé à la Clef, le *béquarre* ne ſerviroit qu'à détruire un Dièſe accidentel ſur ce *ſi*, ou un bémol ſur ce *fa*, & ſignifieroit toujours le *fa* Dièſe ou le *ſi* Bémol, tel qu'il eſt à la Clef.

D'autres, enfin, ſe ſervoient bien du *béquarre* pour effacer le bémol, même celui de la Clef, mais jamais pour effacer le Dièſe : c'eſt le bémol ſeulement qu'ils employoient dans ce dernier cas.

Le premier uſage a tout-à-fait prévalu ; ceux-ci deviennent plus rares, & s'aboliſſent de jour en jour ; mais il eſt bon d'y faire attention en liſant d'anciennes Muſiques, ſans quoi l'on ſe tromperoit ſouvent.

BI. Syllabe dont quelques Muſiciens étrangers ſe ſervoient autrefois pour prononcer le Son de la Gamme que les Français appellent *Si*. (Voyez SI.)

BISCROME, *ſ. f.* Mot Italien qui ſignifie *Triples-croches*. Quand ce mot eſt écrit ſous une ſuite de Notes égales & de plus grande valeur que des Triples-croches, il marque qu'il faut diviſer en Triples-croches les valeurs de toutes ces Notes, ſelon la diviſion réelle qui ſe trouve ordinairement faite au premier Temps. C'eſt une invention des auteurs adoptée par les copiſtes, ſur-tout dans les Partitions, pour épargner le papier & la peine. (Voyez CROCHET.)

BLANCHE, *ſ. f.* C'eſt le nom d'une Note qui vaut deux Noires ou la moitié d'une Ronde. (Voyez l'article NOTES, & la valeur de la *blanche*, Pl. D. Fig. 9.)

BOURDON. Baſſe-continue qui réſonne toujours ſur le même Ton, comme ſont communément celles des airs appellés Muſettes. (Voyez POINT D'ORGUE.)

BOURRÉE, *ſ. f.* Sorte d'Air propre à une Danſe de même nom, que l'on croit venir d'Auvergne, et qui eſt encore en uſage dans cette province. La *bourrée* eſt à deux Temps

gais, et commence par une Noire avant le frappé. Elle doit avoir, comme la plupart des autres Danses, deux Parties & quatre Mesures, ou un multiple de quatre à chacune. Dans ce caractere d'air on lie assez fréquemment la seconde moitié du premier Temps & la premiere du second, par une blanche syncopée.

BOUTADE, *s. f.* Ancienne sorte de petit ballet qu'on exécutoit ou qu'on paroissoit exécuter impromptu. Les musiciens ont aussi quelquefois donné ce nom aux Pieces ou idées qu'ils exécutoient de même sur leurs instrumens, & qu'on appelloit autrement CAPRICE, FANTAISIE. (*Voyez ces mots.*)

BRAILLER, *v. n.* C'est excéder le volume de sa voix & chanter tant qu'on a de force, comme font au Lutrin les marguilliers de village, et certains musiciens ailleurs.

BRANLE, *s. m.* Sorte de Danse fort gaie qui se danse en rond sur un air court & en rondeau; c'est-à-dire, avec un même refrain à la fin de chaque couplet.

BREF. Adverbe qu'on trouve quelquefois écrit dans d'anciennes musiques au-dessus de la Note qui finit une phrase ou un air, pour marquer que cette finale doit être coupée par un son bref & sec, au lieu de durer toute sa valeur. (Voyez COUPER.) Ce mot est maintenant inutile, depuis qu'on a un signe pour l'exprimer.

BREVE, *s. f.* Note qui passe deux fois plus vîte que celle qui la précede : ainsi la noire est *breve* après une blanche pointée, la croche après une noire pointée. On ne pourroit pas de même appeller *breve*, une Note qui vaudroit la moitié de la précédente : ainsi la noire n'est pas une *breve* après la blanche simple, ni la croche après la noire, à moins qu'il ne soit question de syncope.

C'est autre chose dans le plain-chant. Pour répondre exactement à la quantité des syllabes, la *breve* y vaut la moitié de la longue. De plus la longue a quelquefois une queue pour la distinguer de la *breve* qui n'en a jamais; ce qui est précisément l'opposé de la musique, où la ronde, qui n'a

point de queue, est double de la blanche qui en a une. (Voyez MESURE, VALEUR DES NOTES.)

BREVE est aussi le nom que donnoient nos anciens musiciens, & que donnent encore aujourd'hui les Italiens, à cette vieille figure de Note que nous appellons *Quarrée* Il y avoit deux sortes de *breves*; savoir, la droite ou parfaite, qui se divise en trois parties égales, & vaut trois rondes ou semi-breves dans la mesure triple; & la *breve* altérée ou imparfaite, qui se divise en deux parties égales, et ne vaut que deux semi-breves dans la mesure double. Cette derniere sorte de *breve* est celle qui s'indique par le signe du *C* barré, & les Italiens nommment encore *alla breve* la mesure à deux temps fort vîtes, dont ils se servent dans les musiques *da Capella* (Voyez ALLA BREVE.)

BRODERIES, DOUBLES, FLEURTIS. Tout cela se dit en musique de plusieurs Notes de goût que le musicien ajoute à sa partie dans l'exécution, pour varier un chant souvent répété, pour orner des passages trop simples, ou pour faire briller la légéreté de son gosier ou de ses doigts. Rien ne montre mieux le bon ou le mauvais goût d'un musicien, que le choix & l'usage qu'il fait de ces ornemens. La vocale Françoise est fort retenue sur les *broderies* : elle le devient même davantage de jour en jour; &, si l'on excepte le célebre Jélyote et mademoiselle Fel, aucun acteur François ne se hasarde plus au théâtre à faire des *Doubles*; car le chant François ayant pris un ton plus traînant & plus lamentable encore depuis quelques années, ne les comporte plus. Les Italiens s'y donnent carriere : c'est chez eux à qui en fera davantage; émulation qui mene toujours à en faire trop. Cependant l'accent de leur mélodie étant très-sensible, ils n'ont pas à craindre que le vrai chant disparoisse sous ces ornemens que l'auteur même y a souvent supposés.

A l'égard des instrumens, on fait ce qu'on veut dans un *Solo*, mais jamais symphoniste qui *brode* ne fut souffert dans un bon Orchestre.

BRUIT, *s. m.* C'est en général, toute émotion de l'air qui se rend sensible à l'organe auditif. Mais en musique le

mot *bruit* eſt oppoſé au mot *Son*, & s'entend de toute ſenſation de l'ouïe qui n'eſt pas ſonore & appréciable. On peut ſuppoſer, pour expliquer la différence qui ſe trouve à cet égard entre le *bruit* & le *Son*, que ce dernier n'eſt appréciable que par le concours de ſes harmoniques ; & que le *bruit* ne l'eſt point, parce qu'il en eſt dépourvu. Mais outre que cette maniere d'appréciation n'eſt pas facile à concevoir ; ſi l'émotion de l'air, cauſée par le ſon, fait vibrer, avec une corde, les aliquotes de cette corde, on ne voit pas pourquoi l'émotion de l'air, cauſée par le *bruit*, ébranlant cette même corde, n'ébranleroit pas de même ſes aliquotes. Je ne ſache pas qu'on ait obſervé aucune propriété de l'air qui puiſſe faire ſoupçonner que l'agitation qui produit le ſon, & celle qui produit le *bruit* prolongé, ne ſoient pas de même nature, & que l'action & réaction de l'air & du corps ſonore, ou de l'air & du corps bruyant, ſe faſſent par des loix différentes dans l'un & dans l'autre effet.

Ne pourroit-on pas conjecturer que le *bruit* n'eſt point d'une autre nature que le ſon ; qu'il n'eſt lui-même que la ſomme d'une multitude confuſe de ſons divers, qui ſe font entendre à la fois, & contrarient en quelque ſorte mutuellement leurs ondulations ? Tous les corps élaſtiques ſemblent être plus ſonores à meſure que leur matiere eſt plus homogene, que le degré de cohéſion eſt plus égal par-tout, & que le corps n'eſt pas, pour ainſi dire, partagé en une multitude de petites maſſes qui, ayant des ſolidités différentes, réſonnent conſéquemment à différens tons.

Pourquoi le *bruit* ne ſeroit-il pas du ſon, puiſqu'il en excite ? Car tout *bruit* fait réſonner les cordes d'un clavecin, non quelques-unes, comme fait un ſon, mais toutes enſemble, parce qu'il n'y en a pas une qui ne trouve ſon uniſſon ou ſes harmoniques. Pourquoi le *bruit* ne ſeroit-il pas du ſon, puiſqu'avec des ſons on fait du *bruit* ? Touchez à la fois toutes les touches d'un clavier, vous produirez une ſenſation totale qui ne ſera que du *bruit*, & qui ne prolongera ſon effet, par la réſonnance des cordes, que comme tout autre *bruit* qui feroit réſonner les mêmes cordes. Pour-

quoi le *bruit* ne ſeroit-il pas du ſon, puiſqu'un ſon trop fort n'eſt plus qu'un véritable *bruit*, comme une voix qui crie à pleine tête, & ſur-tout comme le ſon d'une groſſe cloche qu'on entend dans le clocher même? Car il eſt impoſſible de l'apprécier, ſi, ſortant du clocher, on n'adoucit le ſon par l'éloignement.

Mais, me dira-t-on, d'où vient ce changement d'un ſon exceſſif en *bruit*? C'eſt que la violence des vibrations rend ſenſible la réſonnance d'un ſi grand nombre d'aliquotes, que le mélange de tant de ſons divers fait alors ſon effet ordinaire & n'eſt plus que du *bruit*. Ainſi les aliquotes qui réſonnent ne ſont pas ſeulement la moitié, le tiers, le quart & toutes les conſonnances; mais la ſeptieme partie, la neuvieme, la centième, & plus encore Tout cela fait enſemble un effet ſemblable à celui de toutes les touches d'un clavecin frappées à la fois; & voilà comment le ſon devient *bruit*.

On donne auſſi, par mépris, le nom de *bruit* à une muſique étourdiſſante & confuſe, où l'on entend plus de fracas que d'harmonie, & plus de clameurs que de chant. *Ce n'eſt que du* bruit. *Cet opéra fait beaucoup de* bruit *& peu d'effet.*

BUCOLIASME. Ancienne chanſon des bergers. (Voyez CHANSON.)

C

C. Cette lettre étoit, dans nos anciennes muſiques, le ſigne de la prolation mineure imparfaite, d'où la même lettre eſt reſtée parmi nous celui de la meſure à quatre temps, laquelle renferme exactement les mêmes valeurs de notes. (Voyez MODE, PROLATION.)

C BARRÉ. Signe de la meſure à quatre temps vîtes, ou à deux temps poſés. Il ſe marque en traverſant le C de haut en bas par une ligne perpendiculaire à la portée.

C *ſol ut*, C *ſol fa ut*, ou ſimplement C. Caractere ou terme de muſique qui indique la premiere Note de la Gamme

que nous appellons *ut*. (Voyez GAMME.) C'eſt auſſi l'ancien ſigne d'une des trois clefs de la muſique. (Voyez CLEF.)

CACOPHONIE, *ſ. f.* Union diſcordante de pluſieurs ſons mal choiſis ou mal accordés. Ce mot vient de *κακος mauvais*, & de *φωνὴ Son*. Ainſi c'eſt mal-à-propos que la plupart des muſiciens prononcent *Cacaphonie*. Peut-être feront-ils, à la fin, paſſer cette prononciation comme ils ont déjà fait paſſer celle de *Colophane*.

CADENCE, *ſ. f.* Terminaiſon d'une phraſe harmonique ſur un repos ou ſur un accord parfait : ou, pour parler plus généralement, c'eſt tout paſſage d'un accord diſſonant à un accord quelconque ; car on ne peut jamais ſortir d'un accord diſſonant que par un acte de *Cadence*. Or, comme toute phraſe harmonique eſt néceſſairement liée par des diſſonances exprimées ou ſous-entendues, il s'enſuit que toute l'harmonie n'eſt proprement qu'une ſuite de *Cadences*.

Ce qu'on appelle *Acte de cadence*, réſulte toujours de deux ſons fondamentaux, dont l'un annonce la *cadence* & l'autre la termine.

* Comme il n'y a point de diſſonance ſans *cadence*, il n'y a point non plus de *cadence* ſans diſſonance exprimée ou ſous-entendue : car, pour faire ſentir le repos, il faut que quelque choſe d'antérieur le ſuſpende, & ce quelque choſe ne peut être que la diſſonance, ou le ſentiment implicite de la diſſonance. Autrement les deux accords étant également parfaits, on pourroit ſe repoſer ſur le premier, le ſecond ne s'annonceroit point, & ne ſeroit pas néceſſaire. L'accord formé ſur le premier ſon d'une *cadence* doit donc toujours être diſſonant, c'eſt-à-dire porter ou ſupporter une diſſonance.

A l'égard du ſecond, il peut être conſonnant ou diſſonant, ſelon qu'on veut établir ou éluder le repos. S'il eſt conſonnant, la *cadence* eſt pleine ; s'il eſt diſſonant, la *cadence* eſt évitée ou imitée.

On compte ordinairement quatre eſpèces de *cadences* ; ſavoir, *cadence parfaite*, *cadence imparfaite* ou *irréguliere*, *cadence interrompue*, & *cadence rompue*. Ce ſont les déno-

minations que leur a donné M. Rameau, & dont on verra ci-après les raisons.

I. Toutes les fois qu'après un accord de septième la basse-fondamentale descend de quinte sur un accord parfait, c'est une *cadence parfaite* pleine, qui procède toujours d'une Dominante-tonique à la tonique : mais si la *cadence parfaite* est évitée par une dissonance ajoutée à la seconde note, on peut commencer une seconde *cadence* en évitant la premiere sur cette seconde note, éviter de rechef cette seconde *cadence*, & en commencer une troisieme sur la troisieme note; enfin continuer ainsi tant qu'on veut, en montant de quarte ou descendant de quinte sur toutes les cordes du ton, & cela forme une succession de *cadences parfaites évitées*. Dans cette succession, qui est sans contredit la plus harmonique, deux parties, savoir, celles qui font la septieme & la quinte, descendent sur la tierce & l'octave de l'accord suivant, tandis que deux autres parties, savoir, celles qui font la tierce & l'octave, restent pour faire, à leur tour, la septieme & la quinte, & descendent ensuite alternativement avec les deux autres. Ainsi une telle succession donne une harmonie descendante. Elle ne doit jamais s'arrêter qu'à une dominante-tonique, pour tomber ensuite sur la tonique par une *cadence* pleine. (*Planche* A. *Figure* 1.)

II. Si la basse-fondamentale, au lieu de descendre de quinte après un accord de septieme, descend seulement de tierce, la *cadence* s'appelle *interrompue* : celle-ci ne peut jamais être pleine, mais il faut nécessairement que la seconde note de cette *cadence* porte un autre accord dissonant. On peut de même continuer à descendre de tierce ou monter de sixte par des accords de septieme ; ce qui fait une deuxieme succession de *cadences* évitées, mais bien moins parfaite que la précédente : car la septieme qui se sauve sur la tierce dans la *cadence parfaite*, se sauve ici sur l'octave, ce qui rend moins d'harmonie & fait même sous-entendre deux octaves ; de sorte que pour les éviter, il faut retrancher la dissonance ou renverser l'harmonie.

Puisque la *cadence interrompue* ne peut jamais être pleine,

il s'ensuit qu'une phrase ne peut finir par elle, mais il faut recourir à la *cadence parfaite* pour faire entendre l'accord dominant. (*Fig*. 2.)

La *cadence interrompue* forme encore, par sa succession, une harmonie descendante ; mais il n'y a qu'un seul ton qui descende. Les trois autres restent en place pour descendre, chacun à son tour, dans une marche semblable (*Même Figure*)

Quelques-uns prennent mal-à-propos pour une *cadence interrompue* un renversement de la *cadence parfaite*, où la basse, après un accord de septieme, descend de tierce portant un accord de sixte : mais chacun voit qu'une telle marche, n'étant point fondamentale, ne peut constituer une *cadence* particuliere.

III. *Cadence rompue* est celle où la basse-fondamentale, au lieu de monter de quarte après un accord de septieme, comme dans la *cadence parfaite*, monte seulement d'un degré. Cette *cadence* s'évite le plus souvent par une septieme sur la seconde note. Il est certain qu'on ne peut la faire pleine que par licence ; car alors il y a nécessairement défaut de liaison. (Voyez *Fig*. 3.)

Une succession de *cadences rompues* évitées est encore descendante ; trois sons y descendent & l'octave reste seule pour préparer la dissonance ; mais une telle succession est dure, mal modulée, & se pratique rarement.

IV. Quand la basse descend, par un intervalle de quinte, de la dominante sur la tonique, c'est, comme je l'ai dit, un acte de *cadence parfaite*. Si au contraire la basse monte par quinte de la tonique à la dominante, c'est un acte de *cadence irréguliere* ou *imparfaite*. Pour l'annoncer, on ajoute une sixte majeure à l'accord de la tonique ; d'où cet accord prend le nom de *Sixte-ajoutée*. (Voyez Accord.) Cette sixte qui fait dissonance sur la quinte, est aussi traitée comme dissonance sur la basse-fondamentale, &, comme telle, obligée de se sauver en montant diatoniquement sur la tierce de l'accord suivant.

La *cadence imparfaite* forme une opposition presque entiere

à la *cadence parfaite*. Dans le premier accord de l'une & de l'autre, on divise la quarte qui se trouve entre la quinte & l'octave par une dissonance qui y produit une nouvelle tierce, & cette dissonance doit aller se résoudre sur l'accord suivant, par une marche fondamentale de quinte. Voilà ce que ces deux *cadences* ont de commun : voici maintenant ce qu'elles ont d'opposé.

Dans la *cadence parfaite*, le son ajouté se prend au haut de l'intervalle de quarte, auprès de l'octave, formant tierce avec la quinte, & produit une dissonance mineure qui se sauve en descendant; tandis que la basse-fondamentale monte de quarte ou descend de quinte de la dominante à la tonique, pour établir un repos parfait. Dans la *cadence imparfaite*, le son ajouté se prend au bas de l'intervalle de quarte, auprès de la quinte, & formant tierce avec l'octave, il produit une dissonance majeure qui se sauve en montant, tandis que la basse-fondamentale descend de quarte ou monte de quinte de la tonique à la dominante, pour établir un repos imparfait.

M. Rameau, qui a le premier parlé de cette *cadence*, & qui en admet plusieurs renversemens, nous défend, dans son *Traité de l'Harmonie*, *pag.* 117, d'admettre celui où le son ajouté est au grave portant un accord de septieme, & cela, par une raison peu solide dont j'ai parlé au mot *Accord*. Il a pris cet accord de septieme pour fondamental, de sorte qu'il fait sauver une septieme par une autre septieme, une dissonance par une dissonance pareille, par un mouvement semblable sur la basse-fondamentale. Si une telle maniere de traiter les dissonances pouvoit se tolérer, il faudroit se boucher les oreilles & jeter les regles au feu. Mais l'harmonie sous laquelle cet auteur a mis une si étrange basse-fondamentale, est visiblement renversée d'une *cadence imparfaite*, évitée par une septieme ajoutée sur la seconde note. (Voyez *Pl.* A. *Fig.* 4.) Et cela est si vrai, que la basse-continue qui frappe la dissonance, est nécessairement obligée de monter diatoniquement pour la sauver, sans quoi le passage ne vaudroit rien. J'avoue que, dans le même ouvrage,

pag. 272, M. Rameau donne un exemple ſemblable avec la vraie baſſe-fondamentale; mais puiſqu'il improuve, en termes formels, le renverſement qui réſulte de cette baſſe, un tel paſſage ne ſert qu'à montrer dans ſon livre une contradiction de plus; &, bien que, dans un ouvrage poſtérieur, (*Génér. Harmon. pag.* 186.), le même auteur ſemble reconnoître le vrai fondement de ce paſſage, il en parle ſi obſcurément, & dit encore ſi nettement que la ſeptieme eſt ſauvée par une autre, qu'on voit bien qu'il ne fait ici qu'entrevoir, & qu'au fond il n'a pas changé d'opinion : de ſorte qu'on eſt en droit de rétorquer contre lui le reproche qu'il fait à Maſſon de n'avoir pas ſu voir la *cadence imparfaite* dans un de ſes renverſemens.

La même *cadence imparfaite* ſe prend encore de la ſous-dominante à la tonique. On peut auſſi l'éviter & lui donner, de cette maniere, une ſucceſſion de pluſieurs notes, dont les accords formeront une harmonie aſcendante, dans laquelle la ſixte & l'octave montent ſur la tierce & la quinte de l'accord, tandis que la tierce & la quinte reſtent pour faire l'octave & préparer la ſixte.

Nul auteur, que je ſache, n'a parlé, juſqu'à M. Rameau, de cette aſcenſion harmonique; lui-même ne l'a fait qu'entrevoir, & il eſt vrai qu'on ne pourroit ni pratiquer une longue ſuite de pareilles *cadences*, à cauſe des ſixtes majeures qui éloigneroient la modulation, ni même en remplir ſans précaution toute l'harmonie.

Après avoir expoſé les regles & la conſtitution des diverſes *cadences*, paſſons aux raiſons que M. d'Alembert donne, d'après M. Rameau, de leurs dénominations.

La *cadence parfaite* conſiſte dans une marche de quinte en deſcendant; &, au contraire, l'*imparfaite* conſiſte dans une marche de quinte en montant : en voici la raiſon. Quand je dis *ut ſol*, *ſol* eſt déjà renfermé dans l'*ut*, puiſque tout ſon, comme *ut*, porte avec lui ſa douzieme, dont ſa quinte *ſol* eſt l'octave; ainſi, quand on va d'*ut* à *ſol*, c'eſt le ſon générateur qui paſſe à ſon produit, de maniere pourtant que l'oreille deſire toujours de revenir à ce pre-

mier générateur : au contraire, quand on dit *ſol ut*, c'eſt le produit qui retourne au générateur ; l'oreille eſt ſatisfaite & ne deſire plus rien. De plus, dans cette marche *ſol ut*, le *ſol* ſe fait encore entendre dans *ut* ; ainſi l'oreille entend à la fois le générateur & ſon produit ; au lieu que dans la marche *ut ſol*, l'oreille qui, dans le premier ſon, avoit entendu *ut* & *ſol*, n'entend plus, dans le ſecond, que *ſol* ſans *ut*. Ainſi le repos ou la *cadence* de *ſol* à *ut* a plus de perfection que la *cadence* ou le repos d'*ut* à *ſol*.

Il ſemble, continue M. d'Alembert, que dans les principes de M. Rameau on peut encore expliquer l'effet de la *cadence rompue* & de la *cadence interrompue*. Imaginons, pour cet effet, qu'après un accord de ſeptieme, *ſol ſi re fa*, on monte diatoniquement par une *cadence rompue* à l'accord *la ut mi ſol*, il eſt viſible que cet accord eſt renverſé de l'accord de la ſous-dominante *ut mi ſol la* : ainſi la marche de *cadence rompue* équivaut à cette ſucceſſion *ſol ſi re fa*, *ut mi ſol la*, qui n'eſt autre choſe qu'une *cadence parfaite*, dans laquelle *ut*, au lieu d'être traitée comme tonique, eſt rendue ſous-dominante Or toute tonique, dit M d'Alembert, peut toujours être rendue ſous-dominante, en changeant de mode ; j'ajouterai qu'elle peut même porter l'accord de ſixte-ajoutée, ſans en changer.

A l'égard de la *cadence interrompue*, qui conſiſte à deſcendre d'une dominante ſur une autre par l'intervalle de tierce en cette ſorte, *ſol ſi re fa*, *mi ſol ſi re*, il ſemble qu'on peut encore l'expliquer. En effet, le ſecond accord *mi ſol ſi re* eſt renverſé de l'accord de ſous-dominante *ſol ſi re mi* : ainſi la *cadence interrompue* équivaut à cette ſucceſſion, *ſol ſi re fa*, *ſol ſi re mi*, où la note *ſol*, après avoir été traitée comme dominante, eſt rendue ſous-dominante en changeant de mode ; ce qui eſt permis & dépend du compoſiteur.

Ces explications ſont ingénieuſes & montrent quel uſage on peut faire du double-emploi dans les paſſages qui ſemblent s'y rapporter le moins. Cependant l'intention de M.

d'Alembert n'eſt ſurement pas qu'on s'en ſerve réellement dans ceux-ci pour la pratique, mais ſeulement pour l'intelligence du renverſement. Par exemple, le double-emploi de la *cadence interrompue* ſauveroit la diſſonance *fa* par la diſſonance *mi*, ce qui eſt contraire aux regles, à l'eſprit des regles, & ſur-tout au jugement de l'oreille : car dans la ſenſation du ſecond accord, *ſol ſi re* mi, à la ſuite du premier *ſol ſi re fa*, l'oreille s'obſtine plutôt à rejetter le *re* du nombre des conſonnances, que d'admettre le *mi* pour diſſonant. En général, les commençans doivent ſavoir que le double-emploi peut être admis ſur un accord de ſeptieme à la ſuite d'un accord conſonnant ; mais que ſitôt qu'un accord de ſeptieme en ſuit un ſemblable, le double-emploi ne peut avoir lieu Il eſt bon qu'ils ſachent encore qu'on ne doit changer de ton par nul autre accord diſſonant que le ſenſible ; d'où il ſuit que dans la *cadence rompue* on ne peut ſuppoſer aucun changement de ton.

Il y a une autre eſpèce de *cadence* que les muſiciens ne regardent point comme telle, & qui, ſelon la définition, en eſt pourtant une véritable : c'eſt le paſſage de l'accord de ſeptieme diminuée ſur la note ſenſible à l'accord de la tonique. Dans ce paſſage, il ne ſe trouve aucune *liaiſon harmonique*, & c'eſt le ſecond exemple de ce défaut dans ce qu'on appelle *cadence*. On pourroit regarder les tranſitions enharmoniques, comme des manières d'éviter cette même *cadence*, de même qu'on évite la *cadence parfaite* d'une dominante à ſa tonique par une tranſition chromatique : mais je me borner à expliquer ici les dénominations établies.

CADENCE eſt, en terme de chant, ce battement de goſier que les Italiens appellent *Trillo*, que nous appellons autrement *Tremblement*, & qui ſe fait ordinairement ſur la pénultieme note d'une phraſe muſicale : d'où, ſans doute, il a pris le nom de *cadence*. On dit : *cette Actrice a une belle* cadence ; ce *Chanteur bat mal la* cadence, &c.

Il y a deux ſortes de *cadences*. L'une eſt la *cadence pleine* : elle conſiſte à ne commencer le battement de voix qu'après en avoir appuyé la note ſupérieure. L'autre s'appelle *cadence*

brisée; & l'on y fait le battement de voix sans aucune préparation. Voyez l'exemple de l'une & de l'autre, *Pl.* B. *Fig.* 13.

CADENCE (la) est une qualité de la bonne musique, que donne à ceux qui l'exécutent ou qui l'écoutent, un sentiment vif de la mesure, en sorte qu'ils la marquent & la sentent tomber à propos, sans qu'ils y pensent & comme par instinct. Cette qualité est surtout requise dans les Airs à danser. *Ce Menuet marque bien la* cadence, *cette Chaconne manque* de cadence. La *cadence*, en ce sens, étant une qualité, porte ordinairement l'article défini *la*, au lieu que la *cadence* harmonique porte, comme individuelle, l'article numérique. *Une* Cadence *parfaite. Trois* Cadences *évitées*, &c.

Cadence signifie encore la conformité des pas du danseur avec la mesure marquée par l'instrument. *Il sort de* cadence. *il est bien en* cadence. Mais il faut observer que la *cadence* ne se marque pas toujours comme se bat la mesure. Ainsi, le maître de musique marque le mouvement du menuet en frappant au commencement de chaque mesure; au lieu que le maître à danser ne bat que de deux en deux mesures, parce qu'il en faut autant pour former les quatre pas du menuet.

CADENCÉ. *adj.* Une musique bien *cadencée* est celle où la cadence est sensible, où le rhythme & l'harmonie concourent le plus parfaitement qu'il est possible, à faire sentir le mouvement: car le choix des accords n'est pas indifférent pour marquer les temps de la mesure, & l'on ne doit pas pratiquer indifféremment la même harmonie sur le frappé & sur le levé. De même il ne suffit pas de partager les mesures en valeurs égales, pour en faire sentir les retours égaux; mais le rhythme ne dépend pas moins de l'accent qu'on donne à la mélodie, que des valeurs qu'on donne aux notes; car on peut avoir des temps très égaux en valeurs, & toutefois très mal *cadencés*; ce n'est pas assez que l'égalité y soit, il faut encore qu'on la sente.

CADENZA, *s. f.* Mot Italien, par lequel on indique un point d'orgue non écrit, & que l'auteur laisse à la volonté de

celui qui exécute la partie principale, afin qu'il y fasse, relativement au caractere de l'Air, les passages les plus convenables à sa voix, à son instrument, ou à son goût.

Ce point d'orgue s'appelle *cadenza*, parce qu'il se fait ordinairement sur la premiere note d'une cadence finale; & il s'appelle aussi *Arbitrio*, à cause de la liberté qu'on y laisse à l'exécutant de se livrer à ses idées, & de suivre son propre goût. La musique Françoise, surtout la vocale, qui est extrêmement servile, ne laisse au chanteur aucune pareille liberté, dont même il seroit fort embarrassé de faire usage.

CANARDER, *v. n.* C'est, en jouant du Hautbois, tirer un Son nasillard & rauque, approchant du cri du Canard: c'est ce qui arrive aux commençans, & surtout dans le bas, pour ne pas serrer assez l'anche des levres. Il est aussi très ordinaire à ceux qui chantent la haute-contre de *canarder*; parce que la haute-contre est une voix factice & forcée, qui se sent toujours de la contrainte avec laquelle elle sort.

CANARIE, *s. f.* Espece de Gigue dont l'Air est d'un mouvement encore plus vif que celui de la Gigue ordinaire: c'est pourquoi l'on le marque quelquefois par $\frac{1}{16}$: cette danse n'est plus en usage aujourd'hui. (Voyez GIGUE.)

CANEVAS. *s. m.* C'est ainsi qu'on appelle à l'opéra de Paris des paroles que le musicien ajuste aux notes d'un Air à parodier. Sur ces paroles, qui ne signifient rien, le Poëte en ajuste d'autres qui ne signifient pas grand'chose, où l'on ne trouve pour l'ordinaire pas plus d'esprit que de sens, où la prosodie Françoise est ridiculement estropiée, & qu'on appelle encore, avec grande raison, des *Canevas*.

CANON. *s. m.* C'étoit dans la musique ancienne une regle ou méthode pour déterminer les rapports des intervalles. L'on donnoit aussi le nom de *Canon* à l'instrument par lequel on trouvoit ces rapports; & Ptolomée a donné le même nom au livre que nous avons de lui sur les rapports de tous les intervalles harmoniques. En général on appelloit *Sectio Canonis*, la division du monocorde par tous ses intervalles, & *Canon universalis*, le monocorde ainsi divisé, ou la table qui le representoit. (Voyez MONOCORDE.)

CANON, en musique moderne : est une sorte de Fugue qu'on appelle *perpétuelle*, parce que les parties, partant l'une après l'autre, répetent sans cesse le même chant.

Autrefois, dit Zarlin, on mettoit à la tête des Fugues perpétuelles, qu'il appelle *Fughe in conseguenza*, certains avertissemens qui marquoient comment il falloit chanter ces sortes de Fugues, & ces avertissemens étant proprement les règles de ces Fugues s'intituloient *Canoni*, règles, *Canons*. De-là prenant le titre pour la chose, on a, par métonymie, nommé *Canon* cette espece de Fugue.

Les *Canons* les plus aisés à faire & les plus communs, se prennent à l'Unisson ou l'octave ; c'est-à-dire, que chaque partie répete sur le même ton le chant de celle qui la précede Pour composer cette espece de *canon*, il ne faut qu'imaginer un chant à son gré; y ajouter, en partition, autant de parties qu'on veut, à voix égales ; puis, de toutes ces parties chantées successivement, former un seul air, tâchant que cette succession produise un tout agréable, soit dans l'harmonie, soit dans le chant.

Pour exécuter un tel *canon*, celui qui doit chanter le premier, part seul, chantant de suite l'air entier, & le recommençant aussitôt sans interrompre la mesure Dès que celui-ci a fini le premier couplet, qui doit servir de sujet perpétuel, & sur lequel le *canon* entier a été composé, le second entre, & commence ce même premier couplet, tandis que le premiere entré poursuit le second : les autres partent de même successivement, dès que celui qui les précede est à la fin du même premier couplet : en recommençant ainsi, sans cesse, on ne trouve jamais de fin générale, & l'on poursuit le *canon* aussi long temps qu'on veut.

L'on peut encore prendre une Fugue perpétuelle à la quinte, ou à la quarte ; c'est-à-dire, que chaque partie répétera le chant de la précédente, une quinte ou une quarte plus haut ou plus bas. Il faut alors que le *canon* soit imaginé tout entier, *di prima intenzione*, comme disent les Italiens, & que l'on ajoute des Bémols ou des Dièses aux Notes, dont les degrés naturels ne rendroient pas exactement, à la quinte ou à la

quarte, le chant de la partie précédente. On ne doit avoir égard ici à aucune modulation, mais seulement à l'identité du chant; ce qui rend la composition du *canon* plus difficile; car à chaque fois qu'une partie reprend la Fugue, elle entre dans un nouveau Ton : elle en change presque à chaque note; & qui pis est, nulle partie ne se trouve à la fois dans le même Ton qu'une autre; ce qui fait que ces sortes de *canons*, d'ailleurs peu faciles à suivre, ne font jamais un effet agréable, quelque bonne qu'en soit l'harmonie, & quelque bien chantés qu'ils soient.

Il y a une troisieme sorte de *canons* très rares, tant à cause de l'excessive difficulté, que parce qu'ordinairement dénués d'agrémens ils n'ont d'autre mérite que d'avoir coûté beaucoup de peine à faire. C'est ce qu'on pourroit appeller *double canon renversé*, tant par l'inversion qu'on y met, dans le chant des parties, que par celle qui se trouve entre les parties mêmes, en les chantant. Il y a un tel artifice dans cette espece de *canon*, que, soit qu'on chante les parties dans l'ordre naturel, soit qu'on renverse le papier pour les chanter dans un ordre rétrograde, ensorte que l'on commence par la fin, & que la basse devienne le dessus, on a toujours une bonne harmonie & un *canon* régulier. Voyez (*Pl*. D. *Fig*. 11.) deux exemples de cette espece de *canons* tirés de Bontempi, lequel donne aussi des regles pour les composer. Mais on trouvera le vrai principe de ces regles au mot SYSTEME, dans l'exposition de celui de M. Tartini.

Pour faire un *canon* dont l'harmonie soit un peu variée, il faut que les parties ne se suivent pas trop promptement, que l'une n'entre que long-temps après l'autre. Quand elles se suivent si rapidement, comme à la pause ou demi-pause, on n'a pas le temps d'y faire passer plusieurs accords, & le *canon* ne peut manquer d'être monotone; mais c'est un moyen de faire, sans beaucoup de peine, des *canons* à tant de parties qu'on veut : car un *canon* de quatre mesures seulement, sera déjà à huit parties si elles se suivent à la demi-pause; & à chaque mesure qu'on ajoutera, l'on gagnera encore deux parties.

L'Empereur Charles VI, qui étoit grand muſicien & compoſoit très bien, ſe plaiſoit beaucoup à faire & chanter des *canons*. L'Italie eſt encore pleine de fort beaux *canons* qui ont été faits pour ce Prince, par les meilleurs maîtres de ce pays-là.

CANTABILE, Adjectif Italien, qui ſignifie *chantable*, *commode à chanter*. Il ſe dit de tous les chants dont, en quelque meſure que ce ſoit, les intervalles ne ſont pas trop grands, ni les notes trop précipitées; de ſorte qu'on peut les chanter aiſément ſans forcer ni gêner la voix. Le mot *cantabile* paſſe auſſi peu-à-peu dans l'uſage François. On dit: *parlez-moi du* cantabile; *un beau* cantabile *me plaît plus que tous vos Airs d'exécution*.

CANTATE. *ſ. f.* Sorte de petit Poëme Lyrique qui ſe chante avec des accompagnemens, & qui, bien que fait pour la chambre, doit recevoir du muſicien la chaleur & les graces de la muſique imitative & théâtrale. Les *Cantates* ſont ordinairement compoſées de trois récitatifs, & d'autant d'airs. Celles qui ſont en récit, & les airs en maximes, ſont toujours froides & mauvaiſes; le muſicien doit les rebuter. Les meilleures ſont celles où, dans une ſituation vive & touchante, le principal perſonnage parle lui-même; car nos *Cantates* ſont communément à voix ſeule. Il y en a pourtant quelques-unes à deux voix en forme de dialogue, & celles-là ſont encore agréables, quand on y fait introduire de l'intérêt. Mais comme il faut toujours un peu d'échafaudage pour faire une ſorte d'expoſition, & mettre l'auditeur au fait, ce n'eſt pas ſans raiſon que les *Cantates* ont paſſé de mode, & qu'on leur a ſubſtitué, même dans les concerts, des ſcenes d'opéra. La mode des *Cantates* nous eſt venue d'Italie, comme on le voit par leur nom qui eſt Italien, & c'eſt l'Italie auſſi qui les a proſcrites la premiere. Les *Cantates* qu'on y fait aujourd'hui, ſont de véritables pieces dramatiques à pluſieurs acteurs, qui ne différent des opéra, qu'en ce que ceux-ci ſe repréſentent au théâtre, & que les *Cantates* ne s'exécutent qu'en concert: de ſorte que la *Cantate* eſt ſur un ſujet profane, ce qu'eſt l'oratorio ſur un ſujet ſacré.

CANTATILLE, *ſ. f.* Diminutif de *Cantate*, n'eſt en effet

qu'une cantate fort courte, dont le sujet est lié par quelques vers de récitatif, en deux ou trois airs en roudeau pour l'ordinaire, avec des accompagnemens de symphonie. Le genre de la *Cantatille* vaut moins encore que celui de la Cantate, auquel on l'a substitué parmi nous. Mais comme on n'y peut développer ni passions ni tableaux, & qu'elle n'est susceptible que de gentillesse, c'est une ressource pour les petits faiseurs de vers, & pour les musiciens sans génie.

CANTIQUE, *f. m.* Hymne que l'on chante en l'honneur de la divinité.

Les premiers & les plus anciens *Cantiques* furent composés à l'occasion de quelque événement mémorable, & doivent être comptés entre les plus anciens monumens historiques.

Ces *Cantiques* étoient chantés par des chœurs de musique, & souvent accompagnés de danses comme il paroît par l'Ecriture. La plus grande piece qu'elle nous offre, en ce genre, est le *Cantique des Cantiques*, ouvrage attribué à Salomon, & que quelques auteurs prétendent n'être que l'Epithalame de son mariage avec la fille du Roi d'Egypte. Mais les théologiens montrent, sous cet emblême, l'union de Jésus-Christ & de l'Eglise. Le sieur de Cahusac ne voyoit dans le *Cantique des Cantiques*, qu'un opéra très bien fait; les Scenes, les Récits, les Duo, les Chœurs, rien n'y manquoit, selon lui, & il ne doutoit pas même que cet opéra n'eût été représenté.

Je ne sache pas qu'on ait conservé le nom de *Cantique* à aucun des chants de l'Eglise Romaine, si ce n'est le *Cantique* de Siméon, celui de Zacharie, & le *Magnificat* appellé le *Cantique* de la Vierge. Mais parmi nous, on appelle *Cantique* tout ce qui se chante dans nos Temples, excepté les Pseaumes qui conservent leur nom.

Les Grecs donnoient encore le nom de *Cantiques* à certains Monologues passionnés de leurs tragédies, qu'on chantoit sur le mode hypodorien, ou [illegible] l'hypophrygien; comme nous l'apprend Aristote au dixneuvieme de ses problêmes.

CANTO. Ce mot Italien, écrit dans une partition sur la

portée vide du premier violon, marque qu'il doit jouer à l'unisson sur la partie chantante.

CAPRICE, *s. m* Sorte de piece de musique libre, dans laquelle l'auteur, sans s'assujettir à aucun sujet, donne carriere à son génie & se livre à tout le feu de la composition. Le *caprice* de Rebel étoit estimé dans son temps Aujourd'hui les *caprices* de Locatelli donnent de l'exercice à nos violons.

CARACTERES DE MUSIQUE Ce sont les divers signes qu'on emploie pour représenter tous les Sons de la mélodie, & toutes les valeurs des temps & de la mesure; de sorte qu'à l'aide de ces *caracteres* on puisse lire & exécuter la musique exactement comme elle a été composée, & cette maniere d'écrire s'appelle *Noter*. (Voyez NOTES.)

Il n'y a que les nations de l'Europe qui sachent écrire leur musique. Quoique dans les autres parties du monde chaque peuple ait aussi la sienne, il ne paroît pas qu'aucun d'eux ait poussé ses recherches jusqu'à des *caracteres* pour la noter. Au moins est-il sûr que les Arabes ni les Chinois, les deux peuples étrangers qui ont le plus cultivé les lettres, n'ont, ni l'un ni l'autre, de pareils *caracteres* A la vérité, les Persans donnent des noms de Villes de leur pays ou des parties du corps humain aux quarante-huit Sons de leur musique. Ils disent, par exemple, pour donner l'intonation d'un Air: *Allez de cette Ville à celle-là* ou *allez du doigt au coude.* Mais ils n'ont aucun signe propre pour exprimer sur le papier ces mêmes Sons; &, quant aux Chinois, on trouve dans le P. du Halde, qu'ils furent étrangement surpris de voir les Jésuites noter & lire sur cette même note tous les airs Chinois qu'on leur faisoit entendre.

Les anciens Grecs se servoient pour *caracteres* dans leur musique, ainsi que dans leur arithmétique, des lettres de leur alphabet: mais au lieu de leur donner, dans la musique, une valeur numéraire qui marquât les intervalles, ils se contentoient de les employer comme signes, les combinant en diverses manieres, les mutilant, les accouplant, les retournant différemment, selon les genres & les modes, comme on peut voir dans le Recueil d'Alipius. Les latins les imi-

terent, en se servant, à leur exemple, des lettres de l'alphabet, & il nous en reste encore la lettre jointe au nom de chaque note de notre échelle diatonique naturelle.

Gui Arétin imagina les lignes, les portées, les signes particuliers qui nous sont demeurés sous le nom de *Notes*, & qui sont aujourd'hui la langue musicale & universelle de toute l'Europe. Comme ces derniers signes, quoiqu'admis unanimement & perfectionnés depuis l'Arétin, ont encore de grands défauts : plusieurs ont tenté de leur substituer d'autres notes : de ce nombre ont été Parran, Souhaiti, Sauveur, Dumas, & moi-même. Mais comme, au fond, tous ces systêmes, en corrigeant d'anciens défauts, auxquels on est tout accoutumé, ne faisoient qu'en substituer d'autres dont l'habitude est encore à prendre, je pense que le public a très sagement fait de laisser les choses comme elles sont, & de nous renvoyer, nous & nos systémes, au pays des vaines spéculations.

CARRILLON. Sorte d'air fait pour être exécuté par plusieurs Cloches accordées à différens Tons. Comme on fait plutôt le *carrillon* pour les Cloches que les Cloches pour le *carrillon*, l'on n'y fait entrer qu'autant de Sons divers qu'il y a de Cloches. Il faut observer de plus que tous leurs Sons ayant quelque permanence, chacun de ceux qu'on frappe doit faire harmonie avec celui qui le précede & avec celui qui le suit ; assujettissement qui, dans un mouvemenr gai, doit s'étendre à toute une Mesure & même au-delà, afin que les Sons qui durent ne dissonent point à l'oreille. Il y a beaucoup d'autres observations à faire pour composer un bon *carrillon*, & qui rendent ce travail plus pénible que satisfaisant : car c'est toujours une sotte musique que celle des Cloches, quand même tous les Sons en seroient exactement justes ; ce qui n'arrive jamais. On trouvera (*Planche* A. *Fig.* 14.) l'exemple d'un *carrillon* consonnant, composé pour être exécuté sur une pendule à neuf timbres, faite par M. Romilly, célebre Horloger. On conçoit que l'extrême gêne à laquelle assujettissent le concours harmonique des Sons voisins, & le petit nombre des timbres, ne permet gueres de mettre du chant dans un semblable air.

CARTELLES. Grandes feuilles de peau d'âne préparées, ſur leſquelles on entaille les traits des portées pour pouvoir y noter tout ce qu'on veut en compoſant, & l'effacer enſuite avec une éponge; l'autre côté qui n'a point de portées, peut ſervir à écrire & barbouiller, & s'efface de même, pourvu qu'on n'y laiſſe pas trop vieillir l'encre. Avec une *Cartelle* un compoſiteur ſoigneux en a pour ſa vie, & épargne bien des rames de papier réglé : mais il y a ceci d'incommode, que la plume paſſant continuellement ſur les lignes entaillées, gratte & s'émouſſe facilement. Les *Cartelles* viennent toutes de Rome ou de Naples.

CASTRATO, *ſ. m.* Muſicien qu'on a privé, dans ſon enfance, des organes de la génération, pour lui conſerver la voix aiguë, qui chante la partie appellée *Deſſus* ou *Soprano*. Quelque peu de rapport qu'on apperçoive entre deux organes ſi différens, il eſt certain que la mutilation de l'un prévient & empêche dans l'autre cette mutation qui ſurvient aux hommes à l'âge nubile, & qui baiſſe tout-à-coup leur voix d'une octave. Il ſe trouve en Italie, des peres barbares qui, ſacrifiant la nature à la fortune, livrent leurs enfans à cette opération, pour le plaiſir des gens voluptueux & cruels, qui oſent rechercher le chant de ces malheureux. Laiſſons aux honnêtes femmes des grandes villes les ris modeſtes, l'air dédaigneux, & les propos plaiſans dont ils ſont l'éternel objet; mais faiſons entendre, s'il ſe peut, la voix de la pudeur & de l'humanité qui crie & s'éleve contre cet infâme uſage; & que les Princes qui l'encouragent par leurs recherches, rougiſſent une fois de nuire, en tant de façons, à la conſervation de l'eſpece humaine.

Au reſte, l'avantage de la voix ſe compenſe dans les *Caſtrati* par beaucoup d'autres pertes. Ces hommes qui chantent ſi bien, mais ſans chaleur & ſans paſſions, ſont, ſur le théâtre, les plus mauſſades acteurs du monde; ils perdent leur voix de très bonne heure, & prennent un embonpoint dégoûtant. Ils parlent & prononçent plus mal que les vrais hommes, & il y a même des lettres telles que l'*r*, qu'ils ne peuvent point prononcer du tout.

Quoique le mot *Castrato* ne puisse offenser les plus délicates oreilles, il n'en est pas de même de son synonyme François. Preuve évidente que ce qui rend les mots indécens ou déshonnêtes, dépend moins des idées qu'on leur attache que de l'usage de la bonne compagnie, qui les tolere ou les proscrit à son gré.

On pourroit dire, cependant, que le mot Italien s'admet comme représentant une profession, au lieu que le mot François ne représente que la privation qui y est jointe.

CATABAUCALESE. Chanson des nourrices chez les anciens. (Voyez CHANSON.)

CATACOUSTIQUE, *s. f.* Science qui a pour objet les sons réfléchis, ou cette partie de l'acoustique qui considere les propriétés des échos. Ainsi la *Catacoustique* est à l'accoustique ce que la catoptrique est à l'optique.

CATAPHONIQUE, *s. f.* Science des sons réfléchis qu'on appelle aussi *Catacoustique*. (Voyez l'*article précédent*.)

CAVATINE, *s. f.* Sorte d'air pour l'ordinaire assez court, qui n'a ni reprise, ni seconde partie, & qui se trouve souvent dans des récitatifs obligés. Ce changement subit du récitatif au chant mesuré, & le retour inattendu du chant mesuré au récitatif, produisent un effet admirable dans les grandes expressions, comme sont toujours celles du récitatif obligé.

Le mot *Cavatina* est Italien : & quoique je ne veuille pas, comme Brossard, expliquer dans un dictionnaire François tous les mots techniques Italiens, surtout lorsque ces mots ont des syononymes dans notre langue ; je me crois pourtant obligé d'expliquer ceux de ces mêmes mots, qu'on emploie dans la musique notée ; parce qu'en exécutant cette musique, il convient d'entendre les termes qui s'y trouvent, & que l'auteur n'y a pas mis pour rien.

CENTONISER, *v. n.* Terme de plain-chant. C'est composer un chant de traits recueillis & arrangés pour la mélodie qu'on a en vue. Cette maniere de composer n'est pas de l'invention des symphoniastes modernes ; puisque, selon l'abbé le Beuf, Saint-Grégoire lui-même a *centonisé*.

CHACONNE, *ſ. f.* Sorte de piece de muſique faite pour la danſe, dont la meſure eſt bien marquée & le mouvement modéré. Autrefois il y avoit des *Chaconnes* à deux temps & à trois; mais on n'en fait plus qu'à trois. Ce ſont, pour l'ordinaire, des chants qu'on appelle couplets, compoſés & variés en diverſes manieres, ſur une baſſe-contrainte, de quatre en quatre meſures, commençant preſque toujours par le ſecond temps pour prévenir l'interruption. On s'eſt affranchi peu-à-peu de cette contrainte de la baſſe, & l'on n'y a preſque plus aucun égard.

La beauté de la *Chaconne* conſiſte à trouver des chants qui marquent bien le mouvement; & comme elle eſt ſouvent fort longue, à varier tellement les couplets qu'ils contraſtent bien enſemble, & qu'ils réveillent ſans ceſſe l'attention de l'auditeur. Pour cela, on paſſe & repaſſe à volonté du majeur au mineur, ſans quitter pourtant le ton principal, & du grave au gai, ou du tendre au vif, ſans preſſer ni ralentir jamais la Meſure.

La *Chaconne* eſt née en Italie, & elle y étoit autrefois fort en uſage, de même qu'en Eſpagne. On ne la connoît plus aujourd'hui qu'en France dans nos opéra.

CHANSON. Eſpece de petit poëme lyrique fort court, qui roule ordinairement ſur des ſujets agréables, auquel on ajoute un air pour être chanté dans des occaſions familieres, comme à table, avec ſes amis, avec ſa maîtreſſe, & même ſeul, pour éloigner quelques inſtans, l'ennui ſi l'on eſt riche; & pour ſupporter plus doucement la miſere & le travail, ſi l'on eſt pauvre.

L'uſage des *Chanſons* ſemble être une ſuite naturelle de celui de la parole, & n'eſt en effet pas moins général; car par-tout où l'on parle, on chante. Il n'a fallu, pour les imaginer, que déployer ſes organes, donner un tour agréable aux idées dont on aimoit à s'occuper, & fortifier par l'expreſſion dont la voix eſt capable, le ſentiment qu'on vouloit peindre. Auſſi les anciens n'avoient-ils point encore l'art d'écrire, qu'ils avoient déjà des *Chanſons*. Leurs loix & leurs hiſtoires, les louanges des Dieux & des héros,

furent

furent chantées avant d'être écrites. Et de-là vient, selon Aristote, que le même nom grec fut donné aux loix & aux *Chansons*.

Toute la poésie lyrique n'étoit proprement que des *chansons* : mais je dois me borner ici à parler de celle qui portoit plus particulierement ce nom, & qui en avoit mieux le caractere.

Commençons par les airs de table. Dans les premiers temps, dit M. de la Nauze, tous les convives, au rapport de Dicéarque, de Plutarque & d'Artémon, chantoient ensemble, & d'une seule voix, les louanges de la Divinité. Ainsi ces *chansons* étoient de véritables Péans ou Cantiques sacrés. Les Dieux n'étoient point pour eux des trouble-fêtes; & ils ne dédaignoient pas de les admettre dans leurs plaisirs.

Dans la suite les convives chantoient successivement, chacun à son tour, tenant une branche de myrthe, qui passoit de la main de celui qui venoit de chanter, à celui qui chantoit après lui. Enfin quand la musique se perfectionna dans la Grece, & qu'on employa la Lyre dans les festins, il n'y eut plus, disent les auteurs déjà cités, que les habiles gens qui fussent en état de chanter à table, du moins en s'accompagnant de la Lyre. Les autres, contraints de s'en tenir à la branche de myrthe, donnerent lieu à un proverbe Grec, par lequel on disoit qu'un homme chantoit au myrthe, quand on vouloit le taxer d'ignorance.

Ces *chansons* accompagnées de la Lyre, & dont Terpandre fut l'inventeur, s'appelloient *Scolies*, mot qui signifie *oblique* ou *tortueux*, pour marquer, selon Plutarque, la difficulté de la *chanson*, ou, comme le veut Artémon, la situation irréguliere de ceux qui chantoient : car, comme il falloit être habile pour chanter ainsi, chacun ne chantoit pas à son rang; mais seulement ceux qui savoient la musique, lesquels se trouvoient dispersés çà & là, & placés obliquement l'un par rapport à l'autre.

Les Sujets des Scolies se tiroient non-seulement de l'amour & du vin, ou du plaisir en général, comme aujourd'hui; mais encore de l'histoire, de la guerre, & même

de la morale. Telle eſt la *chanſon* d'Ariſtote ſur la mort d'Hermias ſon ami & ſon allié, laquelle fit accuſer ſon auteur d'impiété

» O vertu, qui, malgré les difficultés que vous préſentez » aux foibles mortels, êtes l'objet charmant de leurs recher- » ches ! Vertu pure & aimable ! ce fut toujours aux Grecs » un deſtin digne d'envie de mourir pour vous, & de ſouf- » frir avec conſtance les maux les plus affreux. Telles ſont » les ſemences d'immortalité que vous répandez dans tous » les cœurs. Les fruits en ſont plus précieux que l'or, que » l'amitié des parens, que le ſommeil le plus tranquille. » Pour vous le divin Hercule & les fils de Léda ſuppor- » terent mille travaux, & le ſuccès de leurs exploits annonça » votre puiſſance. C'eſt par amour pour vous qu'Achille & » Ajax deſcendirent dans l'Empire de Pluton, & c'eſt en » vue de votre céleſte beauté que le Prince d'Atarne s'eſt auſſi » privé de la lumiere du ſoleil. Prince à jamais célebre par » ſes actions ; les filles de Mémoire chanteront le culte de » Jupiter Hoſpitalier, & le prix d'une amitié durable & ſin- » cere. »

Toutes leurs *chanſons* morales n'étoient pas ſi graves que celle-là. En voici une d'un goût différent, tirée d'Athénée.

» Le premier de tous les biens eſt la ſanté, le ſecond la » beauté, le troiſieme les richeſſes amaſſées ſans fraude, » & le quatrieme la jeuneſſe qu'on paſſe avec ſes amis. »

Quant aux Scolies qui roulent ſur l'amour & le vin, on en peut juger par les ſoixante & dix Odes d'Anacréon, qui nous reſtent. Mais dans ces ſortes de *chanſons* même, on voyoit encore briller cet amour de la patrie & de la liberté dont tous les Grecs étoient tranſportés.

» Du vin & de la ſanté, dit une de ces *chanſons*, pour » ma Clitagora & pour moi, avec le ſecours des Theſſa- » liens ». C'eſt qu'outre que Clitagora étoit Theſſalienne, les Athéniens avoient autrefois reçu du ſecours des Theſſaliens contre la tyrannie des Piſiſtratides.

Ils avoient auſſi des *chanſons* pour les diverſes profeſſions.

Telles étoient les *chanſons* des bergers, dont une eſpèce appellée *Bucoliaſme*, étoit le véritable chant de ceux qui conduiſoient le bétail; & l'autre, qui eſt proprement la *Paſtorale*, en étoit l'agréable imitation : la *chanſon* des moiſſonneurs, appellée *le Lytierſe*, du nom d'un fils de Midas, qui s'occupoit par goût à faire la moiſſon : la *chanſon* des meûniers appellée *Hymée*, ou *Epiaulie*; comme celle-ci tirée de Plutarque; *Moulez, meule, moulez : car Pittacus qui regne dans l'auguſte Mitylene, aime à moudre*; parce que Pittacus étoit grand mangeur : la *chanſon* des tiſſerands, qui s'appelloit *Eline* : la *chanſon Yule* des ouvriers en laine : celle des nourrices, qui s'appelloit *Catabaucalèſe* ou *Nunnie* : la *chanſon* des amans, appellée *Nomion* : celle des femmes, appellée *Calyce*; *Harpalice*, celle des filles. Ces deux dernieres, attendu le ſexe, étoient auſſi des *chanſons* d'amour.

Pour des occaſions particulieres, ils avoient la *chanſon* des noces, qui s'appelloit *Hyménée*, *Epithalame* : la *chanſon* de *Datis* pour des occaſions joyeuſes : les lamentations, l'*Ialeme* & le *Linos* pour des occaſions funebres & triſtes. Ce *Linos* ſe chantoit auſſi chez les Egyptiens, & s'appelloit par eux *Maneros*, du nom d'un de leurs Princes, au deuil duquel il avoit été chanté. Par un paſſage d'Euripide, cité par Athénée, on voit que le *Linos* pouvoit auſſi marquer la joie.

Enfin, il y avoit encore des hymnes ou *chanſons* en l'honneur des Dieux & des Héros. Telles étoient les *Iules* de Cérès & Proſerpine, la *Philelie* d'Apollon, les *Upinges* de Diane, &c.

Ce genre paſſa des Grecs aux Latins, & pluſieurs Odes d'Horace ſont des *chanſsns* galantes ou bachiques. Mais cette nation, plus guerriere que ſenſuelle, fit, durant très long-temps, un médiocre uſage de la muſique & des *chanſons*, & n'a jamais approché ſur ce point des graces de la volupté Grecque. Il paroît que le chant reſta toujours rude & groſſier chez les Romains. Ce qu'ils chantoient aux noces étoit plutôt des clameurs que des *chanſons*; & il n'eſt gueres à préſumer que les *chanſons* ſatyriques des ſoldats, aux

triomphes de leurs Généraux, eussent une mélodie fort agréable.

Les modernes ont aussi leurs *chansons* de différentes especes, selon le génie & le goût de chaque nation. Mais les François l'emportent sur toute l'Europe, dans l'art de les composer, sinon pour le tour & la mélodie des airs, au moins pour le sel, la grace & la finesse des paroles; quoique pour l'ordinaire l'esprit & la satyre s'y montrent bien mieux encore que le sentiment & la volupté. Ils se sont plus à cet amusement & y ont excellé dans tous les temps, témoins les anciens Troubadours. Cet heureux peuple est toujours gai, tournant tout en plaisanterie: les femmes y sont fort galantes, les hommes fort dissipés, & le pays produit d'excellent vin; le moyen de n'y pas chanter sans cesse? Nous avons encore d'anciennes *chansons* de Thibault, Comte de Champagne, l'homme le plus galant de son siecle, mises en musique par Guillaume de Mach[illegible] Marot en fit beaucoup qui nous restent; & grace aux airs d'Orlande & de Claudin, nous en avons aussi plusieurs de la Pléyade de Charles IX. Je ne parlerai point des *chansons* plus modernes, par lesquelles les Musiciens Lambert, du Bousset, la Garde & autres, ont acquis un nom, & dont on trouve autant de Poëtes qu'il y a de gens de plaisir parmi le peuple du monde qui s'y livre le plus, quoique non pas tout aussi célebre que le Comte de Coulange & l'Abbé de Lattaignant. La Provence & le Languedoc n'ont point non plus dégénéré de leur premier talent. On voit toujours régner dans ces provinces un air de gaieté qui porte sans cesse leurs habitans au chant & à la danse. Un Provençal menace, dit-on, son ennemi d'une *chanson*, comme un Italien menaceroit le sien d'un coup de stilet; chacun a ses armes. Les autres pays ont aussi leurs Provinces Chansonnieres; en Angleterre, c'est l'Ecosse; en Italie c'est Venise. (Voyez Barcarolles.)

Nos *chansons* sont de plusieurs sortes; mais en général elles roulent ou sur l'amour, ou sur le vin, ou sur la satyre. Les *chansons* d'amour sont: les airs tendres qu'on

appelle encore airs ſérieux ; les romances dont le caractere eſt d'émouvoir l'ame inſenſiblement par le récit tendre & naïf de quelque hiſtoire amoureuſe & tragique ; les *chanſons* paſtorales & ruſtiques, dont pluſieurs ſont faites pour danſer, comme les Muſettes, les Gavottes, les Branles, &c.

Les *chanſons* à boire ſont aſſez communément des airs de Baſſe ou des Rondes de table : c'eſt avec beaucoup de raiſon qu'on en fait peu pour les Deſſus ; car il n'y a pas une idée de débauche plus crapuleuſe & plus vile que celle d'une femme ivre.

A l'égard des *chanſons* ſatyriques, elles ſont compriſes ſous le nom de Vaudevilles, & lancent indifféremment leurs traits ſur le vice & ſur la vertu, en les rendant également ridicules ; ce qui doit proſcrire le Vaudeville de la bouche des gens de bien.

Nous avons encore une eſpece de *chanſon* qu'on appelle Parodie. Ce ſont des paroles qu'on ajuſte comme on peut ſur des airs de Violon, ou d'autres Inſtrumens, & qu'on fait rimer tant bien que mal, ſans avoir égard à la meſure des vers, ni au caractere de l'air, ni au ſens des paroles, ni le plus ſouvent à l'honnêteté. (Voyez PARODIE.)

CHANT, *ſ. m.* Sorte de modification de la voix humaine, par laquelle on forme des Sons variés & appréciables. Obſervons que pour donner à cette définition toute l'univerſalité qu'elle doit avoir, il ne faut pas ſeulement entendre par *Sons appréciables*, ceux qu'on peut aſſigner par les Notes de notre muſique, & rendre par les touches de notre Clavier ; mais tous ceux dont on peut trouver ou ſentir l'Uniſſon & calculer les Intervalles de quelque maniere que ce ſoit.

Il eſt très difficile de déterminer en quoi la voix qui forme la parole, differe de la voix qui forme le *chant* Cette différence eſt ſenſible, mais on ne voit pas bien clairement en quoi elle conſiſte ; & quand on veut le chercher, on ne le trouve pas. M. Dodart a fait des obſervations anatomiques, à la faveur deſquelles il croit, à la vérité, trouver, dans les différentes ſituations du Larynx, la cauſe de ces

deux ſortes de voix : mais je ne ſais ſi ces obſervations, ou les conſéquences qu'il en tire, ſont bien certaines. (Voyez Voix.) Il ſemble ne manquer aux Sons qui forment la parole, que la permanence, pour former un véritable *chant :* il paroît auſſi que les diverſes inflexions qu'on donne à la voix en parlant, forment des Intervalles qui ne ſont point harmoniques, qui ne ſont pas partie de nos ſyſtêmes de muſique, & qui, par conſéquent, ne pouvant être exprimés en Note, ne ſont pas proprement du *chant* pour nous.

Le *chant* ne ſemble pas naturel à l'homme. Quoique les Sauvages de l'Amérique chantent, parce qu'ils parlent, le vrai Sauvage ne chanta jamais. Les muets ne chantent point; ils ne forment que des voix ſans permanence, des mugiſſemens ſourds que le beſoin leur arrache. Je douterois que le ſieur Pereyre, avec tout ſon talent, pût jamais tirer d'eux aucun *chant* muſical. Les enfans crient, pleurent, & ne chantent point. Les premieres expreſſions de la nature n'ont rien en eux de mélodieux ni de ſonore, & ils apprennent à chanter comme à parler, à notre exemple. Le *chant* mélodieux & appréciable n'eſt qu'une imitation paiſible & artificielle des accens de la Voix parlante ou paſſionnée; on crie & l'on ſe plaint ſans chanter : mais on imite en chantant les cris & les plaintes; & comme de toutes les imitations, la plus intéreſſante eſt celle des paſſions humaines, de toutes les manieres d'imiter la plus agréable eſt le *chant.*

Chant, appliqué plus particulierement à notre muſique, en eſt la partie mélodieuſe, celle qui réſulte de la durée & de la ſucceſſion des Sons, celle d'où dépend toute l'expreſſion, & à laquelle tout le reſte eſt ſubordonné. (Voyez Musique, Mélodie.) Les *chants* agréables frappent d'abord, ils ſe gravent facilement dans la mémoire; mais ils ſont ſouvent l'écueil des Compoſiteurs, parce qu'il ne faut que du ſavoir pour entaſſer des Accords, & qu'il faut du talent pour imaginer des *chants* gracieux. Il y a dans chaque Nation des tours de *chants* triviaux & uſés, dans leſquels les mauvais Muſiciens retombent ſans ceſſe; il y en a de baroques qu'on n'uſe jamais, parce que le Public les rebute

toujours. Inventer des *chants* nouveaux, appartient à l'homme de génie : trouver de beaux *chants* appartient à l'homme de goût.

Enfin, dans ſon ſens le plus reſſerré, *chant* ſe dit ſeulement de la muſique vocale ; & dans celle qui eſt mêlée de Symphonie, on appelle Parties de *chant*, celles qui ſont deſtinées pour les Voix.

CHANT AMBROSIEN. Sorte de Plaint-Chant dont l'invention eſt attribuée à Saint Ambroiſe, Archevêque de Milan. (Voyez PLAINT-CHANT.)

CHANT GRÉGORIEN, Sorte de Plaint-Chant dont l'invention eſt attribuée à Saint Grégoire Pape, & qui a été ſubſtitué ou préféré dans la plupart des Egliſes, au *chant* Ambroſien (Voyez PLAINT-CHANT.)

CHANT en ISON ou CHANT EGAL. On appelle ainſi un *chant* ou une Pſalmodie qui ne roule que ſur deux Sons, & ne forme par conſéquent qu'un ſeul Intervalle. Quelques Ordres Religieux n'ont dans leurs Egliſes d'autre *chant* que le *chant en Iſon*.

CHANT SUR LE LIVRE. Plaint-Chant ou Contre-point à quatre Parties, que les Muſiciens compoſent & chantent impromptu ſur une ſeule ; ſavoir, le Livre de Chœur qui eſt au Lutrin : en ſorte, qu'excepté la Partie notée, qu'on met ordinairement à la Taille, les Muſiciens affectés aux trois autres Parties, n'ont que celle-là pour guide, & compoſent chacun la leur en chantant.

Le *chant ſur le Livre* demande beaucoup de ſcience d'habitude & d'oreille dans ceux qui l'exécutent, d'autant plus qu'il n'eſt pas toujours aiſé de rapporter les Tons du Plaint-Chant à ceux de notre muſique. Cependant il y a des Muſiciens d'Egliſe, ſi verſés dans cette ſorte de chant, qu'ils y commencent & pourſuivent même des Fugues, quand le ſujet en peut comporter, ſans confondre & croiſer les parties, ni faire de faute dans l'harmonie.

CHANTER, *v. n.* C'eſt, dans l'acception la plus générale, former avec la voix des Sons variés & appréciables. (Voyez CHANT.) Mais c'eſt plus communément faire di-

verses inflexions de voix, sonores, agréables à l'oreille, par des intervalles admis dans la musique, & dans les regles de la modulation.

On *chante* plus ou moins agréablement, à proportion qu'on a la voix plus ou moins agréable & sonore, l'oreille plus ou moins juste, l'organe plus ou moins flexible, le goût plus ou moins formé, & plus ou moins de pratique de l'art du *chant*. A quoi l'on doit ajouter, dans la musique imitative & théâtrale, le degré de sensibilité qui nous affecte plus ou moins des sentimens que nous avons à rendre. On a aussi plus ou moins de disposition à *chanter* selon le climat sous lequel on est né, & selon le plus ou moins d'accent de sa langue naturelle; car plus la langue est accentuée, & par conséquent mélodieuse & *chantante*, plus aussi ceux qui la parlent ont naturellement de facilité à *chanter*.

On a fait un art du *chant*, c'est-à-dire que, des observations sur les Voix qui *chantoient* le mieux, on a composé des regles pour faciliter & perfectionner l'usage de ce don naturel. (Voyez MAITRE A CHANTER.) Mais il reste bien des découvertes à faire sur la maniere la plus facile, la plus courte & la plus sûre d'acquérir cet art.

CHANTERELLE, *s. f.* Celle des cordes du Violon, & des Instrumens semblables, qui a le Son le plus aigu. On dit d'une Symphonie qu'elle ne quitte pas la *chanterelle*, lorsqu'elle ne roule qu'entre les Sons de cette corde & ceux qui lui sont les plus voisins, comme sont presque toutes les parties de Violon des Opéra de Lully & des Symphonies de son temps.

CHANTEUR, Musicien qui chante dans un Concert.

CHANTRE, *s. m.* Ceux qui chantent au chœur dans les Eglises Catholiques, s'appellent *Chantres*. On ne dit point *Chanteur* à l'Eglise, ni *Chantre* dans un Concert.

Chez les Réformés on appelle *Chantre* celui qui entonne & soutient le chant des Pseaumes dans le Temple; il est assis au-dessous de la chaire du Ministre sur le devant. Sa

fonction

fonction exige une voix très forte, capable de dominer fur celle de tout le peuple, & de fe faire entendre jufqu'aux extrémités du Temple. Quoiqu'il n'y ait ni profodie ni mefure dans notre maniere de chanter les Pfeaumes, & que le chant en foit fi lent qu'il eft facile à chacun de le fuivre, il me femble qu'il feroit néceffaire que le *Chantre* marquât une forte de mefure. La raifon en eft, que le *Chantre* fe trouvant fort éloigné de certaines parties de l'Eglife, & le Son parcourant affez lentement ces grands Intervalles, fa voix fe fait à peine entendre aux extrémités, qu'il a déjà pris un autre Ton, & commencé d'autres Notes; ce qui devient d'autant plus fenfible en certains lieux, que le Son arrivant encore beaucoup plus lentement d'une extrémité à l'autre, que du milieu où eft le *Chantre*, la maffe d'air qui remplit le Temple, fe trouve partagée à la fois en divers Sons fort difcordans qui enjambent fans ceffe les uns fur les autres & choquent fortement l'oreille exercée; défaut que l'Orgue même ne fait qu'augmenter, parce qu'au lieu d'être au milieu de l'édifice, comme le *Chantre*, il ne donne le Ton que d'une extrémité.

Or le remede à cet inconvénient me paroît très fimple; car comme les rayons vifuels fe communiquent à l'inftant de l'objet à l'œil, ou du moins avec une vîteffe incomparablement plus grande que celle avec laquelle le Son fe tranfmet du corps fonore à l'oreille, il fuffit de fubftituer l'un à l'autre, pour avoir, dans toute l'étendue du Temple, un chant bien fimultané & parfaitement d'accord. Il ne faut pour cela que placer le *Chantre*, ou quelqu'un chargé de cette partie de fa fonction, de maniere qu'il foit à la vue de tout le monde, & qu'il fe ferve d'un bâton de mefure dont le mouvement s'apperçoive aifément de loin, comme, par exemple, un rouleau de papier: car alors, avec la précaution de prolonger affez la premiere Note, pour que l'intonation en foit par-tout entendue avant qu'on pourfuive, tout le refte du chant marchera bien enfemble, & la difcordance dont je parle difparoîtra infailliblement. On pourroit même, au lieu d'un homme, employer un Chronometre

dont le mouvement feroit encore plus égal dans une mefure fi lente.

Il réfulteroit de-là deux autres avantages; l'un que, fans prefque altérer le chant des Pfeaumes, il feroit aifé d'y introduire un peu de profodie, & d'y obferver du moins les longues & les breves les plus fenfibles; l'autre, que ce qu'il y a de monotonie & de langueur dans ce chant, pourroit, felon la premiere intention de l'auteur, être effacé par la Baffe & les autres parties, dont l'harmonie eft certainement la plus majeftueufe & la plus fonore qu'il foit poffible d'entendre.

CHAPEAU, *f. m.* Trait demi circulaire, dont on couvre deux ou plufieurs Notes, & qu'on appelle plus communément *liaifon*. (Voyez LIAISON)

CHASSE, *f. f.* On donne ce nom à certains airs ou à certaines fanfares de cors ou d'autres inftrumens qui réveillent, à ce qu'on dit, l'idée des Tons que ces mêmes cors donnent à la chaffe.

CHEVROTER, *v. n.* C'eft, au lieu de battre nettement & alternativement du gofier les deux Sons qui forment la Cadence ou le Trill, (*Voyez ces mots*) de battre un feul à coups précipités, comme plufieurs doubles-croches détachées à l'Uniffon; ce qui fe fait en forçant du poumon l'air contre la glotte fermée, qui fert alors de foupape: en forte qu'elle s'ouvre par fecouffes pour livrer paffage à cet air, & fe referme à chaque inftant par une mécanique femblable à celle du Trembiant de l'Orgue. Le *chevrottement* eft la défagréable reffource de ceux qui n'ayant aucun Trill, en cherchent l'imitation groffiere; mais l'oreille ne peut fupporter cette fubftitution; & un feul *chevrottement* au milieu du plus beau chant du monde, fuffit pour le rendre infupportable & ridicule.

CHIFFRER. C'eft écrire fur les Notes de la Baffe des chiffres ou autres caracteres indiquant les Accords que ces Notes doivent porter, pour fervir de guide à l'Accompagnateur. (Voyez CHIFFRES, ACCORD.)

CHIFFRES. Caracteres qu'on place au-deffus ou au-deffous

des Notes de la Basse, pour indiquer les Accords qu'elles doivent porter. Quoique parmi ces caracteres il y en ait plusieurs qui ne sont pas des *chiffres*, on leur en a généralement donné le nom, parce que c'est la sorte de signes qui s'y présente le plus fréquemment.

Comme chaque Accord est composé de plusieurs Sons, s'il avoit fallu exprimer chacun de ces Sons par un *chiffre*, on auroit tellement multiplié & embrouillé les *chiffres*, que l'Accompagnateur n'auroit jamais eu le temps de les lire au moment de l'exécution. On s'est donc appliqué, autant qu'on a pu, à caractériser chaque Accord par un seul *chiffre*; de sorte que ce *chiffre* peut suffire pour indiquer, relativement à la Basse, l'espèce de l'Accord, & par conséquent tous les Sons qui doivent le composer. Il y a même un Accord qui se trouve chiffré en ne chiffrant point; car selon la précision des *chiffres*, toute Note qui n'est point chiffrée, ou ne porte aucun Accord, ou porte l'Accord parfait.

Le *chiffre* qui indique chaque Accord, est ordinairement celui qui répond au nom de l'Accord : ainsi l'Accord de Seconde, le *chiffre* 2; celui de septieme 7; celui de Sixte 6, &c. Il y a des Accords qui portent un double nom, & qu'on exprime aussi par un double *chiffre* : tels sont les Accords de Sixte-Quarte, de Sixte-Quinte, de Septieme-&-Sixte, &c. Quelquefois même on en met trois, ce qui rentre dans l'inconvénient qu'on vouloit éviter; mais comme la composition des *chiffres* est venue du temps & du hasard, plutôt que d'une étude réfléchie, il n'est pas étonnant qu'il s'y trouve des fautes & des contradictions.

Voici une Table de tous les *chiffres* pratiqués dans l'accompagnement; sur quoi l'on observera qu'il y a plusieurs Accords qui se chiffrent diversement en différens pays, ou dans le même pays par différens auteurs, ou quelquefois par le même Nous donnons toutes ces manieres, afin que chacun, pour chiffrer, puisse choisir celle qui lui paroîtra la plus claire; &, pour accompagner, rapporter chaque *chiffre* à l'Accord qui lui convient, selon la maniere de chiffrer de l'auteur.

TABLE GÉNÉRALE

De tous les Chiffres de l'Accompagnement.

N. B. On a ajouté une étoile à ceux qui ſont plus uſités en France aujourd'hui.

CHIFFRES. Noms des Accords.	CHIFFRES. Noms des Accords.
* . . . . Accord parfait,	* ♮3 . Idem.
8 . . . Idem.	♮ . . Idem.
5. . . . Idem.	5/♮ } . . Idem.
3. . . . Idem.	6/3 } . . Accord de Sixte.
5/3 } . . . Idem.	*6 . . Idem. Les différentes Sixtes dans cet Accord ſe marquent par un accident au Chiffre comme les Tierces dans l'Accord parfait.
3♭ . . . Accord parfait, Tierce mineure.	*6/4 } . . Accord de Sixte-Quarte.
♭3 . . Idem.	6 . . . Idem.
*	7/5/3 } . . . Accord de Septieme.
♭ . . . Idem.	
5/♭ } . . . Idem.	
3♯ . . Accord parfait, Tierce majeure.	
♯ . . Idem.	
*	
♯ . . Idem.	
5/♯ } . . Idem.	
3♮ . . Accord parfait, Tierce naturelle.	

CHIFFRES.	Noms des Accords.
7 5	. . Idem.
7 3	. . Idem.
*7	. . . Idem.
*7 ♯	. . Septieme avec Tierce majeure.
*7 ♭	. . . Avec Tierce mineure.
*7 ♮	. . . Avec Tierce naturelle.
7♭	. . Accord de Septieme mineure.
*♭7	. . Idem.
[illegible]	. . Accord de Septieme majeure.
*♯7	. . Idem.
7♮	. . . De Septieme naturelle.
*♮7	. . Idem.
*7 5	. . . Septieme avec la Quinte fausse.
7 5♭	. . Idem.
*7	. . . Septieme diminuée.
7♭	. . . Idem.
♭7	. . Idem.
7♭ 5	. . Idem.

CHIFFRES.	Noms des Accords.
7♭ 5♭	. . Idem.
♭7 5 5	. . Idem.
♭7 ♭	. . Idem.
7♭ 5 3♭	. . Idem.
	&c.
♭7	. . Septieme superflue.
7♯	. . Idem.
7	. . . Idem.
7 2	. . Idem.
7♯ 4 2	. . Idem.
♯7 5 4 2	. . Idem.
	&c.
7♯ 6 ♭	. . Septieme superflue, avec Sixte mineure.
*x7 ♭6	. . Idem.
x7 6♭ 2	. . Idem.

CHIFFRES.	Noms des Accords.
x7 / ♮ / 4	Idem.
&c.	
*7 / 2	Septieme & Seconde.
6 / *5	Grande Sixte.
6	Idem.
*5	Fausse Quinte.
5♮	Idem.
♮5	Idem.
6 / 5♮	Idem.
6 / 5	Idem.
6 / 5	Fausse Quinte & Sixte majeure.
x6 / 5	Idem.
x6 / ♮5	Idem.
6♯ / 5♮	Idem.
4 / 3	Petite-Sixte.
6 / 4 / 3	Idem.
*6	Idem.
9	Idem.
6	Idem, majeure.

CHIFFRES.	Noms des Accords.
*x6 / 4 / 3	Idem.
&c.	
*x6	Petite Sixte superflue.
x6 / 4 / 8	Idem.
6	Idem.
x6 / 5 / 3	Id. avec la Quinte.
x6 / 5	Idem.
6 / 4 / 3	Petite-Sixte avec la Quarte superflue.
6 / x4 / 3	Idem.
6 / *x4	Idem.
x4 / 3	Idem.
*2	Accord de Seconde.
4 / 2	Idem.
6 / 2	Idem.
*5 / 2	Seconde & Quinte.
6 / 4	Triton.

CHIFFRES.	Noms des Accords.
6 4x	. . Idem.
6 x4	. . Idem.
6 4	. Idem.
6 4 2	. . Idem.
4 2	. . Idem.
4x 2	. . Idem.
x4 2	Idem.
4	. . Idem.
*x4	. . Idem.
4	. . Idem.
x 3♭	. . Triton avec Tierce mineure.
*4 ♭	. . Idem.
6 4 3♭	. . Idem.
*x4 4	. . Idem.
*x2	. . Seconde superflue.
x4 x2	. . Idem.

CHIFFRES.	Noms des Accords.
4 6	. . . Idem.
6 4 2	. . Idem.
&c.	
*9	. . . Accord de neuvieme.
9 5	. . Idem.
9 5	. . Idem.
*9 7	. . Neuvieme avec la Septieme.
9 7 5	. . Idem.
*4	. . . Quarte ou Onzieme.
5 4	. . Idem.
*5 9	. . Quarte & Neuvieme.
*4 7	. . Septieme & Quarte.
*x5	. . . Quinte superflue.
5x	. . Idem.
x5 9	. . Idem.

CHIFFRES.	Noms des Accords.	CHIFFRES.	Noms des Accords.
×5 6 7	. . Idem.	*7 6	. . Septieme & Sixte.
*×5 E4	. . Quinte superflue & Quarte.	*9 6	. . Neuvieme & Sixte.
5× 4E	. . Idem.		

Quelques auteurs avoient introduit l'usage de couvrir d'un trait toutes les notes de la basse qui passoient sous un même accord; c'est ainsi que les jolies cantates de M. Clerambault sont chiffrées. Mais cette invention étoit trop commode pour durer; elle montroit aussi trop clairement à l'œil toutes les syncopes d'harmonie. Aujourd'hui quand on soutient le même accord sous quatre différentes notes de basse, ce sont quatre chiffres différens qu'on leur fait porter, de sorte que l'accompagnateur, induit en erreur, se hâte de chercher l'Accord même qu'il a sous la main. Mais c'est la mode en France de charger les basses d'une confusion de *chiffres* inutiles: on chiffre tout, jusqu'aux accords les plus évidens, & celui qui met le plus de *chiffres* croit être le plus savant. Une basse ainsi hérissée de *chiffres* triviaux rébute l'accompagnateur & lui fait souvent négliger les *chiffres* nécessaires. L'auteur doit supposer, ce me semble, que l'accompagnateur sait les élémens de l'accompagnement, qu'il sait placer une Sixte sur une médiante, une fausse-quinte sur une note sensible, une septieme sur une Dominante, *&c.* Il ne doit donc pas chiffrer des accords de cette évidence, à moins qu'il ne faille annoncer un changement de Ton. Les *chiffres* ne sont faits que pour déterminer le choix de l'harmonie dans les cas douteux, ou le choix des Sons dans les accords qu'on ne doit pas remplir. Du reste, c'est très bien fait d'a-

voir des baſſes chiffrées exprès pour les Écoliers Il faut que les *chiffres* montrent à ceux-ci l'application des regles; pour les maîtres il ſuffit d'indiquer les exceptions.

M. Rameau, dans ſa diſſertation ſur les différentes méthodes d'acompagnement, a trouvé un grand nombre de défauts dans les *chiffres* établis. Il a fait voir qu'ils ſont trop nombreux & pourtant inſuffiſans, obſcurs, équivoques; qu'ils multiplient inutilement les accords, & qu'ils n'en montrent en aucune maniere la liaiſon.

Tous ces défauts viennent d'avoir voulu rapporter les *chiffres* aux notes arbitraires de la baſſe-continue, au lieu de les rapporter immédiatement à l'harmonie fondamentale. La baſſe-continue fait, ſans doute, une partie de l'harmonie; mais elle n'en fait pas le fondement: cette harmonie eſt indépendante des notes de cette baſſe, & elle a ſon progrès déterminé auquel la baſſe même doit aſſujettir ſa marche. En faiſant dépendre les accords & les *chiffres* qui les annoncent des notes de la baſſe & de leurs différentes marches, on ne montre que des combinaiſons de l'harmonie, au lieu d'en montrer la baſe; on multiplie à l'infini le petit nombre des accords fondamentaux, & l'on force en quelque ſorte l'accompagnateur de perdre de vue à chaque inſtant la véritable ſucceſſion harmonique.

Après avoir fait de très bonnes obſervations ſur la méchanique des doigts dans la pratique de l'accompagnement, M. Rameau propoſe de ſubſtituer à nos *chiffres* d'autres *chiffres* beaucoup plus ſimples, qui rendent cet accompagnement tout-à-fait indépendant de la baſſe-continue; de ſorte que, ſans égard à cette baſſe & même ſans la voir, on accompagneroit ſur les *chiffres* ſeuls, avec plus de préciſion qu'on ne peut faire par la méthode établie avec le concours de la baſſe & des *chiffres*.

Les *chiffres* inventés par M. Rameau indiquent deux choſes. 1°. L'harmonie fondamentale dans les accords parfaits, qui n'ont aucune ſucceſſion néceſſaire, mais qui conſtatent toujours le Ton. 2°. La ſucceſſion harmonique déterminée par la marche réguliere des doigts dans les accords diſſonans.

Tout cela ſe fait au moyen de ſept *chiffres* ſeulement. I. Une lettre de la Gamme indique le Ton, la Tonique & ſon accord : ſi l'on paſſe d'un accord parfait à un autre, on change de Ton; c'eſt l'affaire d'une nouvelle lettre. II Pour paſſer de la Tonique à un accord diſſonant, M. Rameau n'admet que ſix manieres, à chacune deſquelles il aſſigne un caractere particulier, ſavoir :

1. Un X pour l'accord ſenſible : pour la ſeptieme diminuée il ſuffit d'ajouter un Bémol ſous cet X.

2. Un 2 pour l'accord de ſeconde ſur la Tonique.

3. Un 7 pour ſon accord de ſeptieme.

4. Cette abréviation *aj* pour ſa Sixte-ajoutée.

5. Ces deux *chiffres* $^{4}_{3}$ relatifs à cette Tonique pour l'accord qu'il appelle de Tierce-Quarte, & qui revient à l'accord de neuvieme ſur la ſeconde note

6. Enfin ce *chiffre* 4 pour l'accord de Quarte-&-Quinte ſur la dominante.

III. Un accord diſſonant eſt ſuivi d'un accord parfait ou d'un autre accord diſſonant : dans le premier cas, l'accord s'indique par une lettre; le ſecond ſe rapporte à la mécanique des doigts : (voyez DOIGTER.) C'eſt un doigt qui doit deſcendre diatoniquement, ou deux, ou trois. On indique cela par autant de points l'un ſur l'autre, qu'il faut deſcendre de doigts. Les doigts qui doivent deſcendre par préférence ſont indiqués par la mécanique; les Dièſes ou Bémols qu'ils doivent faire ſont connus par le Ton, ou ſubſtitués dans les chiffres aux points correſpondans : ou bien, dans le Chromatique & l'Enharmonique, on marque une petite ligne inclinée en deſcendant ou en montant depuis le ſigne d'une note connue, pour marquer qu'elle doit deſcendre ou monter d'un ſemi-Ton. Ainſi tout eſt prévu, & ce petit nombre de ſignes ſuffit pour exprimer toute bonne harmonie poſſible.

On ſent bien qu'il faut ſuppoſer ici que toute diſſonance ſe ſauve en deſcendant : car s'il y en avoit qui ſe duſſent ſauver en montant, s'il y avoit des marches de doigts aſcendantes dans des accords diſſonans, les points de M. Rameau ſeroient inſuffiſans pour exprimer cela.

Quelque ſimple que ſoit cette méthode, quelque favorable qu'elle paroiſſe pour la pratique, elle n'a point eu de cours; peut-être a-t-on cru que les *chiffres* de M. Rameau ne corrigeoient un défaut que pour en ſubſtituer un autre : car s'il ſimplifie les ſignes, s'il diminue le nombre des accords, non-ſeulement il n'exprime point encore la veritable harmonie fondamentale; mais il rend, de plus, ces Signes tellement dépendans les uns des autres, que ſi l'on vient à s'égarer ou à ſe diſtraire un inſtant, à prendre un doigt pour un autre, on eſt perdu ſans reſſource; les points ne ſignifient plus rien, plus de moyen de ſe remettre juſqu'à un nouvel accord parfait. Mais avec tant de raiſons de préférence n'a-t-il point fallu d'autres objections encore pour faire rejetter la méthode de M. Rameau? Elle étoit nouvelle; elle étoit propoſée par un homme ſupérieur en génie à tous ſes rivaux : voilà ſa condamnation.

CHŒUR. *ſ. m.* Morceau d'harmonie complette à quatre parties ou plus, chanté à la fois par toutes les voix & joué par tout l'Orcheſtre. On cherche dans les *Chœurs* un bruit agréable & harmonieux qui charme & rempliſſe l'oreille. Un beau *Chœur* eſt le chef-d'œuvre d'un commençant, & c'eſt par ce genre d'ouvrage qu'il ſe montre ſuffiſamment inſtruit de toutes les regles de l'harmonie. Les François paſſent, en France, pour réuſſir mieux dans cette partie qu'aucune autre nation de l'Europe.

Le *Chœur*, dans la muſique Françoiſe, s'appelle quelquefois *Grand-Chœur*, par oppoſition au *Petit-Chœur* qui eſt ſeulement composé de trois parties; ſavoir deux deſſus & la haute-contre qui leur ſert de baſſe. On fait de temps en temps entendre ſéparément ce *Petit-Chœur*, dont la douceur contraſte agréablement avec la bruyante harmonie du grand.

On appelle encore *Petit-Chœur* à l'opéra de Paris, un certain nombre des meilleurs inſtrumens de chaque genre qui forment comme un petit Orcheſtre particulier autour du clavecin & de celui qui bat la meſure. Ce *Petit-Chœur* eſt deſtiné pour les accompagnemens qui demandent le plus de délicateſſe & de préciſion.

Il y a des musiques à deux ou plusieurs *Chœurs* qui se répondent & chantent quelquefois tous ensemble. On en peut voir un exemple dans l'opéra de Jephté. Mais cette pluralité de *Chœurs* simultanés qui se pratique assez souvent en Italie, est peu usitée en France : on trouve qu'elle ne fait pas un bien grand effet, que la composition n'en est pas fort facile, & qu'il faut un trop grand nombre de musiciens pour l'exécuter.

CHORION. Nome de la musique Grecque, qui se chantoit en l'honneur de la mere des dieux, & qui, dit-on, fut inventé par Olympe Phrygien.

CHORISTE, *s. m.* Chanteur non récitant & qui ne chante que dans les chœurs.

On appelle aussi choristes les chantres d'église qui chantent au chœur. *Une Antienne à deux Choristes.*

Quelques musiciens étrangers donnent encore le nom de *Choriste* à un petit instrument destiné à donner le Ton pour accorder les autres. (Voyez TON.)

CHORUS. Faire *chorus*, c'est répéter en chœur, à l'unisson, ce qui vient d'être chanté à voix seule.

CHRESES ou CHRESIS. Une des parties de l'ancienne Méloppée, qui apprend au compositeur à mettre un tel arrangement dans la suite diatonique des Sons, qu'il en résulte une bonne modulation & une mélodie agréable. Cette partie s'applique à différentes successions de Sons appellées par les anciens, *Agoge*, *Euthia*, *Anacamptos*. (Voyez TIRADE.)

CHROMATIQUE, *adj. pris quelquefois substantivement.* Genre de musique qui procède par plusieurs semi-Tons consécutifs. Ce mot vient du Grec de χρωμα, qui signifie *couleur*, soit parce que les Grecs marquoient ce genre par des caracteres rouges ou diversement colorés ; soit, disent les auteurs, parce que le genre *Chromatique* est moyen entre les deux autres, comme la couleur est moyenne entre le blanc & le noir ; ou, selon d'autres, parce que ce genre varie & embellit le Diatonique par ses semi-Tons, qui font dans la musique le même effet que la variété des couleurs fait dans la peinture,

Boëce attribue à Timothée de Milet, l'invention du genre *Chromatique* ; mais Athénée la donne à Epigonus.

Ariſtoxène diviſe ce genre en trois eſpeces qu'il appelle *Molle*, *Hæmiolion* & *Tonicum*, dont on trouvera les rapports, (*Pl.* M. *Fig.* 5. *N°.* A.) le Tétracorde étant ſuppoſé diviſé en 60 parties égales.

Ptolomée ne diviſe ce même genre qu'en deux eſpeces; *Molle* ou *Anticum*, qui procede par de plus petits intervalles, & *Intenſum*, dont les intervalles ſont plus grands (*Même Fig.* N°. B)

Aujourd'hui le genre *chromatique* conſiſte à donner une telle marche à la baſſe-fondamentale, que les parties de l'harmonie, ou du moins quelques-unes, puiſſent procéder par ſemi-Tons, tant en montant qu'en deſcendant; ce qui ſe trouve plus fréquemment dans le mode mineur, à cauſe des altérations auxquelles la ſixieme & la ſeptieme Note y ſont ſujettes par la nature même du mode.

Les ſemi-Tons ſucceſſifs pratiqués dans le *chromatique* ne ſont pas tous du même genre. mais preſque alternativement Mineurs & Majeurs, c'eſt-à-dire *chromatique* & *diatoniques* : car l'intervalle d'un *Ton* mineur contient un ſemi-Ton mineur ou *chromatique*, & un ſemi-Ton majeur ou diatonique; meſure que le tempérament rend commune à tous les Tons: de ſorte qu'on ne peut procéder par deux ſemi-Tons mineurs conjoints & ſucceſſifs, ſans entrer dans l'Enharmonique; mais deux ſemi-Tons majeurs ſe ſuivent deux fois dans l'ordre *chromatique* de la Gamme.

La route élémentaire de la baſſe-fondamentale pour engendrer le *chromatique* aſcendant, eſt de deſcendre de Tierce & remonter de Quarte alternativement, tous les accords portant la Tierce majeure. Si la baſſe-fondamentale procede de dominante en dominante par des cadences parfaites évitées, elle engendre le *chromatique* deſcendant. Pour produire à la fois l'un & l'autre, on entrelace la cadence parfaite & l'interrompue, en les évitant.

Comme à chaque note on change de Ton dans le *chromatique*, il faut borner & régler ces ſucceſſions, de peur de

s'égarer. On se souviendra pour cela que l'espace le plus convenable pour les mouvemens *chromatiques*, est entre la Dominante & la Tonique en montant, & entre la Tonique & la Dominante en descendant. Dans le mode majeur on peut encore descendre chromatiquement de la Dominante sur la seconde note. Ce passage est fort commun en Italie, &, malgré sa beauté, commence à l'être un peu trop parmi nous.

Le genre *chromatique* est admirable pour exprimer la douleur & l'affliction : ses Sons renforcés, en montant, arrachent l'ame. Il n'est pas moins énergique en descendant. on croit alors entendre de vrais gémissemens. Chargé de son harmonie, ce même genre devient propre à tout; mais son remplissage, en étouffant le chant, lui ôte une partie de son expression; & c'est alors au caractere du mouvement à lui rendre ce dont le prive la plénitude de son harmonie. Au reste, plus ce genre a d'énergie, moins il doit être prodigué. Semblable à ces mets délicats dont l'abondance dégoûte bientôt, autant il charme sobrement ménagé, autant devient-il rebutant quand on le prodigue.

CHRONOMETRE, *s. m.* Nom générique des instrumens qui servent à mesurer le temps. Ce mot est composé de χρόνος, *Temps*, & de μέτρον, *Mesure*.

On dit, en ce sens, que les montres, les horloges sont des *chronometres*.

Il y a néanmoins quelques instrumens qu'on a appellés en particulier *chronometres*, & nommément un que M. Sauveur décrit dans ses principes d'Acoustique. C'étoit un Pendule particulier, qu'il destinoit à déterminer exactement les mouvemens en musique. L'Affilard, dans ses Principes dédiés aux Dames Religieuses, avoit mis à la tête de tous les airs, des chiffres qui exprimoient le nombre des vibrations de ce Pendule, pendant la durée de chaque Mesure.

Il y a une trentaine d'années qu'on vit paroître le projet d'un instrument semblable, sous le nom de Métrometre, qui battoit la mesure tout seul; mais il n'a réussi ni dans un temps, ni dans l'autre. Plusieurs prétendent, cependant,

qu'il feroit fort à fouhaiter qu'on eût un tel inftrument pour fixer avec précifion le temps de chaque mefure dans une piece de mufique : on conferveroit par ce moyen plus facilement le vrai mouvement des airs, fans lequel ils perdent leur caractere, & qu'on ne peut connoître, après la mort des auteurs, que par une efpece de tradition fort fujette à s'éteindre ou à s'altérer. On fe plaint déjà que nous avons oublié les mouvemens d'un grand nombre d'airs, & il eft à croire qu'on les a ralentis tous. Si l'on eût pris la précaution dont je parle, & à laquelle on ne voit pas d'inconvénient, on auroit aujourd'hui le plaifir d'entendre ces mêmes airs tels que l'auteur les faifoit exécuter.

A cela les connoiffeurs en mufique ne demeurent pas fans réponfe. Ils objecteront, dit M. Diderot, (*Mémoires fur différens fujets de mathématiques*) contre tout *chronometre* en général, qu'il n'y a peut-être pas dans un air deux mefures qui foient exactement de la même durée ; deux chofes contribuant néceffairement à ralentir les unes, & à précipiter les autres ; le goût & l'harmonie dans les pieces à plufieurs parties ; le goût & le preffentiment de l'harmonie dans les *folo*. Un Muficien qui fait fon Art, n'a pas joué quatre mefures d'un Air, qu'il en faifit le caractere, & qu'il s'y abandonne ; il n'y a que le plaifir de l'harmonie qui le fufpende. Il veut ici que les accords foient frappés, là qu'ils foient dérobés ; c'eft-à-dire, qu'il chante ou joue plus ou moins lentement d'une mefure à l'autre, & même d'un temps & d'un quart de Temps à celui qui le fuit.

A la vérité, cette objection qui eft d'une grande force pour la mufique Françoife, n'en auroit aucune pour l'Italienne, foumife irrémiffiblement à la plus exacte mefure : rien même ne montre mieux l'oppofition parfaite de ces deux mufiques, puifque ce qui eft beauté dans l'une, feroit dans l'autre le plus grand défaut. Si la mufique Italienne tire fon énergie de cet afferviffement à la rigueur de la mefure, la Françoife cherche la fienne à maîtrifer à fon gré cette même mefure, à la preffer, à la ralentir felon que l'exige

le goût du chant ou le degré de flexibilité des organes du chanteur.

Mais quand on admettroit l'utilité d'un *chronometre* il faut toujours, continue M. Diderot, commencer par rejeter tous ceux qu'on a proposés jusqu'à présent, parce qu'on y a fait, du musicien & du *chronometre*, deux machines distinctes, dont l'une ne peut jamais bien assujettir l'autre : cela n'a presque pas besoin d'être prouvé il n'est pas possible que le musicien ait, pendant toute sa piece, l'œil au mouvement, & l'oreille au bruit du Pendule; & s'il s'oublie un instant, adieu le frein qu'on a prétendu lui donner.

J'ajouterai que, quelque instrument qu'on pût trouver pour régler la durée de la mesure, il seroit impossible, quand même l'exécution en seroit de la derniere facilité, qu'il eût jamais lieu dans la pratique. Les musiciens, gens confians, & faisant, comme bien d'autres, de leur propre goût la regle du bon, ne l'adopteroient jamais; ils laisseroient le *chronometre*, & ne s'en rapporteroient qu'à eux du vrai caractere & du vrai mouvement des airs. Ainsi le seul bon *chronometre* que l'on puisse avoir, c'est un habile musicien qui ait du goût, qui ait bien lu la musique qu'il doit faire exécuter, & qui sache en battre la mesure. Machine pour machine, il vaut mieux s'en tenir à celle-ci.

CIRCONVOLUTION, *s. f.* Terme de plain-chant. C'est une sorte de périélèse, qui se fait en insérant entre la pénultieme & la derniere note de l'intonation d'une piece de chant, trois autres notes; savoir, une au-dessus & deux au-dessous de la derniere note, lesquelles se lient avec elle, & forment un contour de tierce avant que d'y arriver; comme si vous avez ces trois notes *mi fa mi* pour terminer l'intonation, vous y interpolerez par *circonvolution* ces trois autres, *fa re re*, & vous aurez alors votre intonation terminée de cette sorte; *mi fa fa re re mi*, &c. (Voyez Périélese.)

CITHARISTIQUE, *s. f.* Genre de musique & de poésie, approprié à l'accompagnement de la cithare. Ce genre, dont

Amphion,

Amphion, fils de Jupiter & d'Antiope, fut l'inventeur, prit depuis le nom de Lyrique.

CLAVIER, *ſ. m.* Portée générale ou ſomme des ſons de tout le ſyſtême qui réſulte de la poſition relative des trois clefs. Cette poſition donne une étendue de douze lignes, & par conſéquent de vingt-quatre degrés ou de trois octaves & une quarte. Tout ce qui excede en haut ou en bas cet eſpace, ne peut ſe noter qu'à l'aide d'une ou pluſieurs lignes poſtiches ou accidentelles, ajoutées aux cinq qui compoſent la portée d'une clef. Voyez, (*Pl.* A. *Fig.* 5.) l'étendue générale du clavier.

Les notes ou touches diatoniques du *clavier*, leſquelles ſont toujours conſtantes, s'expriment par des lettres de l'alphabet, à la différence des notes de la gamme, qui, étant mobiles & relatives à la modulation, portent des noms qui expriment ces rapports. (Voyez GAMME & SOLFIER.)

Chaque octave du *clavier* comprend treize ſons, ſept diatoniques & cinq chromatiques, repréſentés ſur le *clavier* inſtrumental par autant de touches. (Voyez *Pl.* I. *Fig.* 1.) Autrefois ces treize touches répondoient à quinze cordes; ſavoir, une de plus entre le *re* dièſe & le *mi* naturel; l'autre entre le *ſol* dièſe & le *la*: & ces deux cordes qui formoient des intervalles enharmoniques, & qu'on faiſoit ſonner à volonté, au moyen de deux touches briſées, furent regardées alors comme la perfection du ſyſtême. Mais, en vertu de nos regles de modulation, ces deux cordes ont été retranchées, parce qu'il en auroit fallu mettre par-tout. (Voyez CLEF, PORTÉE.)

CLEF, *ſ. f.* Caractere de muſique qui ſe met au commencement d'une portée, pour déterminer le degré d'élévation de cette portée dans le clavier général, & indiquer les noms de toutes les notes qu'elle contient dans la ligne de cette *clef.*

Anciennement on appelloit *clefs* les lettres par leſquelles on déſignoit les Sons de la Gamme. Ainſi la lettre A étoit la *clef* de la Note *la*; C. la *clef* d'*ut*; E la *clef* de *mi*, &c. A meſure que le ſyſtême s'étendit, on ſentit l'embarras &

l'inutilité de cette multitude de *clefs*. Gui d'Arezzo, qui les avoit inventées, marquoit une lettre ou *clef* au commencement de chacune des lignes de la Portée; car il ne plaçoit point encore de notes dans les eſpaces. Dans la ſuite on ne marqua plus qu'une des ſept *clefs* au commencement d'une des lignes ſeulement; celle là ſuffiſant pour fixer la poſition de toutes les autres, ſelon l'ordre naturel. Enfin, de ces ſept lignes ou *clefs*, on en choiſit quatre qu'on nomma *Claves ſignatæ* ou *clefs marquées*, parce qu'on ſe contentoit d'en marquer une ſur une des lignes, pour donner l'intelligence de toutes les autres; encore en retrancha-t-on bientôt une des quatre; ſavoir, le gamma dont on s'étoit ſervi pour déſigner le *ſol* d'en bas, c'eſt-à-dire, l'hypoproſlambanomene ajoutée au ſyſtême des Grecs.

En effet, Kircher prétend que ſi l'on eſt au fait des anciennes écritures, & qu'on examine bien la figure de nos *clefs*, on trouvera qu'elles ſe rapportent chacune à la lettre un peu défigurée de la note qu'elle repréſente. Ainſi la *clef* de *ſol* étoit originairement un G; la *clef* d'*ut* un C, & la *clef* de *fa* une F.

Nous avons donc trois *clefs* à la quinte l'une de l'autre. La *clef* d'F *ut fa* ou de *fa*, qui eſt la plus baſſe; la *clef* d'*ut* ou de C *ſol ut*, qui eſt une quinte au-deſſus de la premiere; & la *clef* de *ſol* ou de G *re ſol*, qui eſt une quinte au-deſſus de celle d'*ut*, dans l'ordre marqué *Pl.* A. *Fig.* 5. Sur quoi l'on doit remarquer que, par un reſte de l'ancien uſage, la *clef* ſe poſe toujours ſur une ligne & jamais dans un eſpace. On doit ſavoir auſſi que la *clef* de *fa* ſe fait de trois manieres différentes; l'une dans la muſique imprimée; une autre dans la muſique écrite ou gravée, & la derniere dans le plain-chant. Voyez ces trois figures, (*Pl.* M. *Fig.* 8.)

En ajoutant quatre lignes au-deſſus de la *clef* de *ſol*, & trois lignes au-deſſous de la *clef* de *fa*, ce qui donne, de part & d'autre, la plus grande étendue de lignes ſtables, on voit que le ſyſtême total des notes qu'on peut placer ſur les degrés relatifs à ces *clefs*, ſe monte à vingt-quatre, c'eſt-à-dire, trois octaves & une quarte, depuis le *fa* qui ſe trouve

au-dessous de la premiere ligne, jusqu'au *si* qui se trouve au-dessus de la derniere, & tout cela forme ensemble ce qu'on appelle *le clavier général*; par où l'on peut juger que cette étendue a fait long-temps celle du systême. Aujourd'hui qu'il acquiert sans cesse de nouveaux degrés tant à l'aigu qu'au grave, on marque ces degrés sur des lignes postiches qu'on ajoute en haut ou en bas, selon le besoin.

Au lieu de joindre ensemble toutes les lignes comme j'ai fait, (*Pl.* A. *Fig.* 5.) pour marquer le rapport des *clefs*, on les sépare de cinq en cinq, parce que c'est à-peu-près aux degrés compris dans cet espace qu'est bornée l'étendue d'une voix commune. Cette collection de cinq lignes s'appelle *portée*, & l'on y met une *clef* pour déterminer le nom des notes, le lieu des semi-tons, & montrer quelle place la portée occupe dans le clavier.

De quelque maniere qu'on prenne, dans le clavier, cinq lignes consécutives, on y trouve une *clef* comprise, & quelquefois deux; auquel cas on en retranche une comme inutile. L'usage a même prescrit celle des deux qu'il faut retrancher, & celle qu'il faut poser; ce qui a fixé aussi le nombre des positions assignées à chaque *clef*.

Si je fais une portée des cinq premieres lignes du clavier, en commençant par le bas, j'y trouve la *clef* de *fa* sur la quatrieme ligne: voilà donc une position de *clef*, & cette position appartient évidemment aux notes les plus graves; aussi est-elle celle de la *clef* de basse.

Si je veux gagner une tierce dans le haut, il faut ajouter une ligne au-dessus; il en faut donc retrancher une au-dessous, autrement la portée auroit plus de cinq lignes. Alors la *clef* de *fa* se trouve transportée de la quatrieme ligne à la troisième, & la *clef* d'*ut* se trouve aussi sur la cinquieme; mais comme deux *clefs* sont inutiles, on retranche ici celle d'*ut*. On voit que la portée de cette *clef* est d'une tierce plus élevée que la précédente.

En abandonnant encore une ligne en bas pour en gagner une en haut, on a une troisième portée où la *clef* de *fa* se trouveroit sur la deuxieme ligne, & celle d'*ut* sur la

quatrieme. Ici l'on abandonne la *clef* de *fa*, & l'on prend celle d'*ut*. On a encore gagné une tierce à l'aigu, & on l'a perdue au grave.

En continuant ainſi de ligne en ligne, on paſſe ſucceſſivement par quatre poſitions différentes de la *clef* d'*ut*. Arrivant à celle de *ſol*, on la trouve poſée ſur la deuxieme ligne, & puis ſur la premiere; cette poſition embraſſe les cinq plus hautes lignes, & donne le diapaſon le plus aigu que l'on puiſſe établir par les *clefs*.

On peut voir, (*Pl.* A *Fig.* 6.) cette ſucceſſion des *clefs* du grave à l'aigu; ce qui fait en tout huit portées, *clefs* ou poſitions de *clefs* différentes.

De quelque caractère que puiſſe être une voix ou un inſtrument, pourvu que ſon étendue n'excede pas à l'aigu ou au grave celle du clavier général, on peut dans ce nombre, lui trouver une portée & une *clef* convenables, & il y en a en effet de déterminées pour toutes les parties de la muſique. (Voyez PARTIES.) Si l'étendue d'une partie eſt fort grande, que le nombre de lignes qu'il faudroit ajouter au-deſſus ou au-deſſous devienne incommode, alors on change la *clef* dans le courant de l'air. On voit clairement par la figure, quelle *clef* il faudroit prendre pour élever ou baiſſer la portée, de quelque *clef* qu'elle ſoit armée actuellement.

On voit auſſi que, pour rapporter une *clef* à l'autre, il faut les rapporter toutes deux ſur le Clavier général, au moyen duquel on voit ce que chaque Note de l'une des *clefs* eſt à l'égard de l'autre. C'eſt par cet exercice réitéré qu'on prend l'habitude de lire aiſément les Partitions.

Il ſuit de cette mécanique qu'on peut placer telle Note qu'on voudra de la Gamme ſur une ligne ou ſur un eſpace quelconque de la Portée, puiſqu'on a le choix de huit différentes Poſitions, nombre des Notes de l'Octave. Ainſi l'on pourroit noter un air entier ſur la même ligne, en changeant la *clef* à chaque degré. La Figure 7 montre par la ſuite des *clefs* la ſuite des Notes *re fa la ut mi ſol ſi re*, montant de Tierce en Tierce, & toutes placées ſur la même

ligne. La Figure ſuivante 8 repréſente ſur la ſuite des mêmes *clefs* la Note *ut* qui paroît deſcendre de Tierce en Tierce ſur toutes les lignes de la Portée, & au-delà, & qui cependant, au moyen des changemens de *clef*, garde toujours l'Uniſſon. C'eſt ſur des exemples ſemblables qu'on doit s'exercer pour connoître au premier coup-d'œil le jeu de toutes les *clefs*.

Il y a deux de leurs poſitions, ſavoir, la *clef* de *ſol* ſur la premiere ligne, & la *clef* de *fa* ſur la troiſieme, dont l'uſage paroît s'abolir de jour en jour. La premiere peut ſembler moins néceſſaire puiſqu'elle ne rend qu'une poſition toute ſemblable à celle de *fa* ſur la quatrieme ligne, dont elle differe pourtant de deux Octaves. Pour la *clef* de *fa*, il eſt évident qu'en l'ôtant tout-à-fait de la troiſieme ligne, on n'aura plus de poſition équivalente, & que la compoſition du Clavier, qui eſt complette aujourd'hui, deviendra par-là défectueuſe. *

CLEF TRANSPOSÉE. On appelle ainſi toute *clef* armée de Dièſes ou de Bémols. Ces ſignes y ſervent à changer le lieu des deux ſemi-Tons de l'Octave, comme je l'ai expliqué au mot *Bémol*, & à établir l'ordre naturel de la Gamme, ſur quelque degré de l'échelle qu'on veuille choiſir.

La néceſſité de ces altérations naît de la ſimilitude des modes dans tous les Tons : car comme il n'y a qu'une formule pour le mode majeur, il faut que tous les degrés de ce mode ſe trouvent ordonnés de la même façon ſur leur Tonique ; ce qui ne peut ſe faire qu'à l'aide des Dièſes ou des Bémols. Il en eſt de même du mode mineur ; mais comme la même combinaiſon qui donne la formule pour un Ton majeur, la donne auſſi pour un Ton mineur ſur une autre Tonique, (Voyez MODES) il s'en ſuit que pour les vingt-quatre modes il ſuffit de douze combinaiſons : or ſi avec la Gamme naturelle on compte ſix modifications par Dièſes & cinq par Bémols, ou ſix par Bémols & cinq par Dièſes, on trouvera ces douze combinaiſons auxquelles ſe bornent toutes les variétés poſſibles de Tons & de Modes dans le ſyſtème établi.

J'explique, aux mots *Dièse* & *Bémol*, l'ordre selon lequel ils doivent être placés à la *clef*. Mais pour transposer tout d'un coup la *clef* convenablement à un Ton ou mode quelconque, voici une formule générale trouvée par M. de Boisgelou, Conseiller au Grand-Conseil, & qu'il a bien voulu me communiquer.

Prenant l'*ut* naturel pour terme de comparaison, nous appellerons Intervalles mineurs la Quarte *ut fa*, & tous les Intervalles du même *ut* à une Note bémolisée quelconque; tout autre Intervalle est majeur. Remarquez qu'on ne doit pas prendre par Dièse la Note supérieure d'un Intervalle majeur; parce qu'alors on feroit un Intervalle superflu: mais il faut chercher la même chose par Bémol; ce qui donnera un Intervalle mineur. Ainsi l'on ne composera pas en *la* Dièse, parce que la Sixte *ut la* étant majeure naturellement, deviendroit superflue par ce Dièse; mais on prendra la Note *si* Bémol, qui donne la même touche par un Intervalle mineur; ce qui rentre dans la regle.

On trouvera, (*Planche* N, *Figure* 5) une Table des douze Sons de l'Octave divisée par Intervalles majeurs & mineurs, sur laquelle on transposera la *clef* de la maniere suivante, selon le Ton & le Mode où l'on veut composer.

Ayant pris une de ces douze Notes pour Tonique ou fondamentale, il faut voir d'abord si l'Intervalle qu'elle fait avec *ut* est majeur ou mineur: s'il est majeur, il faut des Dièses; s'il est mineur, il faut des Bémols. Si cette Note est l'*ut* lui-même, l'Intervalle est nul, il ne faut ni Bémol ni Dièse.

Pour déterminer à présent combien il faut de Dièses ou de Bémols, soit *a* le nombre qui exprime l'Intervalle d'*ut* à la Note en question. La formule par Dièses sera $\frac{\overline{a - 1} \times 2}{7}$, & le reste donnera le nombre des Dièses qu'il faut mettre à la *clef*. La formule par Bémol sera $\frac{\overline{\overline{a - 1} \times 5}}{7}$

& le reste sera le nombre de Bémols qu'il faut mettre à la *clef.*

Je veux, par exemple, composer en *la* mode majeur. Je vois d'abord qu'il faut des Dièses, parce que *la* fait un Intervalle majeur avec *ut.* L'Intervalle est une Sixte dont le nombre est 6; j'en retranche 1; je multiplie le reste 5 par 2, & du produit 10 rejettant 7 autant de fois qu'il se peut, j'ai le reste 3 qui marque le nombre de Dièses dont il faut armer la *clef* pour le Ton majeur de *la.*

Que si je veux prendre *fa* mode majeur, je vois, par la Table, que l'Intervalle est mineur, & qu'il faut par conséquent des Bémols Je retranche donc 1 du nombre 4 de l'Intervalle; je multiplie par 5 le reste 3, & du produit 15 rejettant 7 autant de fois qu'il se peut, j'ai 1 de reste: c'est un Bémol qu'il faut mettre à la *clef.*

On voit par-là que le nombre des Dièses ou des Bémols de la *clef* ne peut jamais passer six, puisqu'ils doivent être le reste d'une division par sept.

Pour les Ton mineurs, il faut appliquer la même formule des Tons majeurs, non sur la Tonique, mais sur la Note qui est une Tierce mineure au-dessus de cette même Tonique, sur sa Médiante.

Ainsi, pour composer en *si* mode mineur, je transposerai la *clef* comme pour le Ton majeur de *re.* Pour *fa* Dièse mineur, je la transposerai comme pour *la* majeur, *&c.*

Les Musiciens ne déterminent les Transpositions qu'à force de pratique, ou en tâtonnant; mais la regle que je donne est démontrée, générale & sans exception.

COMARCHIOS, sorte de Nome pour les Flûtes dans l'ancienne musique des Grecs.

COMMA, *s. m.* Petit Intervalle qui se trouve, dans quelques cas, entre deux Sons produits sous le même nom par des progressions différentes.

On distingue trois especes de *comma.* 1°. Le mineur dont la raison est de 2025 à 2048; ce qui est la quantité dont le *si* Dièse, quatrieme Quinte de *sol* Dièse pris comme Tierce majeure de *mi,* est surpassé par l'*ut* naturel qui lui

correſpond. Ce *comma* eſt la différence du ſemi-Ton majeur au ſemi-Ton moyen.

2°. Le *comma* majeur eſt celui qui ſe trouve entre le *mi* produit par la progreſſion triple, comme quatrieme Quinte en commençant par *ut*, & le même *mi*, ou ſa replique, conſidéré comme Tierce majeure de ce même *ut*. La raiſon en eſt de 80 à 81. C'eſt le *comma* ordinaire, & il eſt la différence du Ton majeur au Ton mineur.

3°. Enfin le *comma* maxime, qu'on appelle *comma* de Pythagore, a ſon rapport de 524288 à 531441, & il eſt l'excès du *ſi* Dièſe produit par la progreſſion triple comme douzieme Quinte de l'*ut* ſur le même *ut* élevé par ſes Octaves au degré correſpondant.

Les Muſiciens entendent par *comma* la huitieme ou la neuvieme partie d'un Ton, la moitié de ce qu'ils appellent un quart-de-Ton. Mais on peut aſſurer qu'ils ne ſavent ce qu'ils veulent dire en s'exprimant ainſi, puiſque pour des oreilles comme les nôtres un ſi petit Intervalle n'eſt appréciable que par le calcul. (Voyez INTERVALLE.)

COMPAIR, *adj. corrélatif de lui-même.* Les Tons *compairs* dans le Plain-Chant, ſont l'authente & le plagal qui lui correſpond. Ainſi le premier Ton eſt *compair* avec le ſecond; le troiſieme avec le quatrieme, & ainſi de ſuite: chaque Ton pair eſt *compair* avec l'impair qui le précede. (Voyez TONS DE L'EGLISE.)

COMPLÉMENT d'un Intervalle, eſt la quantité qui lui manque pour arriver à l'Octave: ainſi la Seconde & la Septieme, la Tierce & la Sixte, la Quarte & la Quinte, ſont *complémens* l'une de l'autre. Quand il n'eſt queſtion que d'un Intervalle, *complément* & *renverſement* ſont la même choſe. Quant aux eſpèces, le juſte eſt *complément* du juſte, le majeur du mineur, le ſuperflu du diminué, & réciproquement. (Voyez INTERVALLE.)

COMPOSÉ, *adj.* Ce mot a trois ſens en muſique; deux par rapport aux Intervalles & un par rapport à la meſure.

I. Tout Intervalle qui paſſe l'étendue de l'Octave eſt un Intervalle *compoſé*, parce qu'en retranchant l'Octave on ſimplifie

plifie l'Intervalle sans le changer. Ainsi la Neuvieme, la Dixieme, la Douzieme, sont des Intervalles *composés*; le premier, de la Seconde & de l'Octave; le deuxieme, de la Tierce & de l'Octave; le troisieme, de la Quinte & de l'Octave, *&c.*

II. Tout Intervalle qu'on peut diviser musicalement en deux Intervalles, peut encore être considéré comme *composé*. Ainsi la Quinte est *composée* de deux Tierces; la Tierce de deux Secondes; la Seconde majeure, de deux semi-Tons; mais le semi-Ton n'est point *composé*, parce qu'on ne peut plus le diviser ni sur le Clavier ni par Notes. C'est le sens du discours qui, des deux précédentes acceptions, doit déterminer celle selon laquelle un Intervalle est dit *composé*.

III. On appelle *Mesures composées* toutes celles qui sont désignées par deux chiffres. (Voyez MESURE.)

COMPOSER, *v. a.* Inventer de la Musique nouvelle, selon les regles de l'art.

COMPOSITEUR, *s. m.* Celui qui compose de la musique ou qui sait les regles de la composition. Voyez, au mot COMPOSITION, l'exposé des connoissances nécessaires pour savoir composer. Ce n'est pas encore assez pour former un vrai *Compositeur*. Toute la science possible ne suffit point sans le génie qui la met en œuvre. Quelque effort que l'on puisse faire, quelque acquis que l'on puisse avoir, il faut être né pour cet art; autrement on n'y fera jamais rien que de médiocre. Il en est du *Compositeur* comme du Poëte : si la Nature en naissant ne l'a formé tel;

S'il n'a reçu du Ciel l'influence secrette,
Pour lui Phébus est sourd & Pégase est rétif.

Ce que j'entends par génie n'est point ce goût bizarre & capricieux qui seme par-tout le baroque & le difficile, qui ne sait orner l'harmonie qu'à force de dissonances, de contrastes & de bruit. C'est ce feu intérieur qui brûle, qui tourmente le *Compositeur* malgré lui, qui lui inspire inces-

famment des chants nouveaux & toujours agréables, des expreſſions vives, naturelles & qui vont au cœur; une harmonie pure, touchante, majeſtueuſe, qui renforce & pare le chant ſans l'étouffer. C'eſt ce divin guide qui a conduit Corelli, Vinci, Perez, Rinaldo, Jomelli, Durante plus ſavant qu'eux tous, dans le ſanctuaire de l'harmonie; Leo, Pergolèſe, Haſſe, Terradéglias, Galuppi, dans celui du bon goût & de l'expreſſion.

COMPOSITION, *ſ. f.* C'eſt l'art d'inventer & d'écrire des chants, de les accompagner d'une harmonie convenable, de faire, en un mot, une Piece complette de muſique avec toutes ſes Parties.

La connoiſſance de l'harmonie & de ſes regles eſt le fondement de la *compoſition.* Sans doute il faut ſavoir remplir des Accords, préparer, ſauver des diſſonances, trouver des baſſes-fondamentales & poſſéder toutes les autres petites connoiſſances élémentaires; mais avec les ſeules regles de l'harmonie on n'eſt pas plus près de ſavoir la *compoſition*, qu'on ne l'eſt d'être un Orateur avec celles de la Grammaire. Je ne dirai point qu'il faut, outre cela, bien connoître la portée & le caractere des Voix & des Inſtrumens, les chants qui ſont de facile ou difficile exécution, ce qui fait de l'effet & ce qui n'en fait pas; ſentir le caractere des différentes meſures, celui des différentes modulations pour appliquer toujours l'une & l'autre à propos; ſavoir toutes les regles particulieres établies par convention, par goût, par caprice ou par pédanterie, comme les Fugues, les Imitations, les ſujets contraints, *&c.* Toutes ces choſes ne ſont encore que des préparatifs à la *compoſition* : mais il faut trouver en ſoi-même la ſource des beaux chants, de la grande harmonie, les Tableaux, l'expreſſion; être enfin capable de ſaiſir ou de former l'ordonnance de tout un ouvrage, d'en ſuivre les convenances de toute eſpèce, & de ſe remplir de l'eſprit du Poëte ſans s'amuſer à courir après les mots. C'eſt avec raiſon que nos Muſiciens ont donné le nom de paroles aux Poëmes qu'ils mettent en chant. On voit bien, par leur maniere de les rendre, que ce ne ſont en effet pour eux que des

paroles. Il ſemble, ſur-tout depuis quelques années, que les regles des Accords aient fait oublier ou négliger toutes les autres, & que l'harmonie n'ait acquis plus de facilité qu'aux dépens de l'art en général. Tous nos Artiſtes ſavent le rempliſſage; à peine en avons-nous qui ſachent la *compoſition*.

Au reſte, quoique les regles fondamentales du Contre-point ſoient toujours les mêmes, elles ont plus ou moins de rigueur ſelon le nombre des Parties; car à meſure qu'il y a plus de Parties, la *compoſition* devient plus difficile, & les regles ſont moins ſéveres. La *compoſition* à deux Parties s'appelle *Duo*, quand les deux Parties chantent également, c'eſt-à-dire, quand le ſujet ſe trouve partagé entr'elles. Que ſi le ſujet eſt dans une partie ſeulement, & que l'autre ne faſſe qu'accompagner, on appelle alors la premiere *Récit* ou *Solo*; & l'autre *Accompagnement* ou *Baſſe-continue*, ſi c'eſt une Baſſe. Il en eſt de même du *Trio* ou de la *compoſition* à trois Parties, du *Quatuor*, du *Quinte*, &c. (Voyez ces mots.)

On donne auſſi le nom de *compoſitions* aux Pieces mêmes de muſique faites dans les regles de la *compoſition* : c'eſt pourquoi les *Duo*, *Trio*, *Quatuor* dont je viens de parler s'appellent des *compoſitions*.

On compoſe ou pour les Voix ſeulement, ou pour les Inſtrumens, ou pour les Inſtrumens & les Voix. Le Plain-Chant & les Chanſons ſont les ſeules *compoſitions* qui ne ſoient que pour les Voix; encore y joint-on ſouvent quelque Inſtrument pour les ſoutenir. Les *compoſitions* inſtrumentales ſont pour un Chœur d'Orcheſtre, & alors elles s'appellent *Symphonies*, *Concerts*; ou pour quelque eſpece particuliere d'Inſtrument, & elles s'appellent *Pieces*, *Sonates*. (Voyez ces mots.)

Quant aux *compoſitions* deſtinées pour les Voix & pour les Inſtrumens, elles ſe diviſent communément en deux eſpèces principales; ſavoir Muſique Latine ou Muſique d'Egliſe, & Muſique Françoiſe. Les Muſiques deſtinées pour l'Egliſe, ſoit Pſeaumes, Hymnes, Antiennes, Répons, portent en général le nom de *Mottets*. (Voyez MOTTET.)

La Musique Françoise se divise encore en Musique de Théâtre, comme nos Opéra, & en Musique de Chambre, comme nos Cantates ou Cantatilles. (Voyez CANTATE, OPÉRA.)

Généralement la *composition* Latine passe pour demander plus de science & de regles, & la Françoise plus de génie & de goût.

Dans une *composition*, l'auteur a pour sujet le Son physiquement considéré, & pour objet le seul plaisir de l'oreille; ou bien il s'éleve à la musique imitative & cherche à émouvoir ses auditeurs par des effets moraux. Au premier égard il suffit qu'il cherche de beaux Sons & des Accords agréables; mais au second il doit considérer la musique par ses rapports aux accens de la voix humaine, & par les conformités possibles entre les Sons harmoniquement combinés & les objets imitables. On trouvera dans l'article *Opéra* quelques idées sur les moyens d'élever & d'ennoblir l'art, en faisant, de la musique, une langue plus éloquente que le discours même.

CONCERT, *s. m.* Assemblée de Musiciens qui exécutent des pieces de musique vocale & instrumentale. On ne se sert gueres du mot *concert* que pour une assemblée d'au moins sept ou huit Musiciens, & pour une musique à plusieurs parties. Quant aux Anciens, comme ils ne connoissoient pas le Contre-point, leurs *concerts* ne s'exécutoient qu'à l'Unisson ou à l'Octave; & ils en avoient rarement ailleurs qu'aux Théâtres & dans les Temples.

CONCERT SPIRITUEL. *Concert* qui tient lieu de Spectacle public à Paris durant le temps que les autres Spectacles sont fermés. Il est établi au Château des Tuileries; les Concertans y sont très nombreux & la Salle est fort bien décorée. On y exécute des Mottets, des Symphonies, & l'on se donne aussi le plaisir d'y défigurer de temps en temps quelques airs Italiens.

CONCERTANT, *adj.* Parties *concertantes* sont, selon l'Abbé Brossart, celles qui ont quelque chose à réciter dans

une piece ou dans un *concert*, & ce mot ſert à les diſtinguer des Parties qui ne ſont que de Chœur.

Il eſt vieilli dans ce ſens, s'il l'a jamais eu. L'on dit aujourd'hui Parties Récitantes : mais on ſe ſert de celui de *concertant* en parlant du nombre de Muſiciens qui exécutent dans un *concert*, & l'on dira : *Nous étions vingt-cinq* Concertans *Une aſſemblée de huit à dix* Concertans.

CONCERTO, *ſ. m.* Mot Italien franciſé, qui ſignifie généralement une Symphonie faite pour être exécutée par tout un Orcheſtre; mais on appelle plus particuliérement *concerto*, une Piece faite pour quelque inſtrument particulier, qui joue ſeul de temps en temps avec un ſimple accompagnement, après un commencement en grand Orcheſtre; & la Piece continue ainſi toujours alternativement entre le même inſtrument récitant, & l'Orcheſtre en Chœur. Quant aux *concerto* où tout ſe joue en Rippiéno, & où nul inſtrument ne récite, les François les appellent quelquefois *Trio*, & les Italiens *Simfonie*.

CONCORDANT, ou *Baſſe-Taille*, ou *Baryton*; celle des Parties de la muſique qui tient le milieu entre la Taille & la Baſſe. Le nom de *concordant* n'eſt gueres en uſage que dans les muſiques d'Egliſe, non plus que la Partie qu'il déſigne. Par-tout ailleurs cette Partie s'appelle Baſſe-Taille & ſe confond avec la Baſſe. Le *concordant* eſt proprement la Partie qu'en Italie on appelle *Tenor*. (Voyez PARTIES.)

CONCOURS, *ſ. m.* Aſſemblée de Muſiciens & de Connoiſſeurs autoriſés, dans laquelle une place vacante de Maître de Muſique ou d'Organiſte eſt emportée, à la pluralité des ſuffrages, par celui qui a fait le meilleur Mottet, ou qui s'eſt diſtingué par la meilleure exécution.

Le *concours* étoit en uſage autrefois dans la plupart des Cathédrales; mais dans ces temps malheureux où l'eſprit d'intrigue s'eſt emparé de tous les états, il eſt naturel que le *concours* s'aboliſſe inſenſiblement, & qu'on lui ſubſtitue des moyens plus aiſés de donner à la faveur ou à l'intérêt, le prix qu'on doit au talent & au mérite.

CONJOINT, *adj.* Tétracorde *conjoint* eſt, dans l'ancienne

mufique, celui dont la corde la plus grave eft à l'Uniffon de la corde la plus aigüe du Tétracorde qui eft immédiatement au-deffus de lui; ou dont la corde la plus aigüe eft à l'Uniffon de la plus grave du Tétracorde qui eft immédiatement au-deffus de lui. Ainfi, dans le fyftême des Grecs, tous les cinq Tétracordes font *conjoints* par quelque côté; favoir, 1°. le Tétracorde Méfon *conjoint* au Tétracorde Hypaton; 2°. le Tétracorde Synnéménon *conjoint* au Tétracorde Méfon; 3°. le Tétracorde Hyperboléon *conjoint* au Tétracorde Diézeugménon : & comme le Tétracorde auquel un autre étoit *conjoint* lui étoit *conjoint* réciproquement, cela eût fait en tout fix Tétracordes; c'eft-à dire, plus qu'il n'y en avoit dans le fyftême, fi le Tétracorde Méfon étant *conjoint* par fes deux extrémités, n'eût été pris deux fois pour une.

Parmi nous, *conjoint* fe dit d'un Intervalle ou Degré. On appelle Degrés *conjoints* ceux qui font tellement difpofés entr'eux que le Son le plus aigu du Degré inférieur, fe trouve à l'Uniffon du Son le plus grave du Degré fupérieur. Il faut de plus qu'aucun des Degrés *conjoints* ne puiffe être partagé en d'autres Degrés plus petits, mais qu'ils foient eux-mêmes les plus petits qu'il foit poffible; favoir ceux d'une feconde. Ainfi ces deux Intervalles *ut re*, & *re mi* font *conjoints*; mais *ut re* & *fa fol* ne le font pas, faute de la premiere condition; *ut mi* & *mi fol* ne le font pas non plus, faute de la feconde.

Marche par Degrés *conjoints* fignifie la même chofe que Marche Diatonique. (Voyez *Degré*, *Diatonique*.)

CONJOINTES, *f. f.* Tétracorde des *conjointes*. (Voyez Synnéménon.)

CONNEXE, *adj.* Terme de Plain-Chant. (Voyez Mixte.)

CONSONNANCE. *f. f.* C'eft, felon l'étymologie du mot, l'effet de deux ou plufieurs Sons entendus à la fois; mais on reftreint communément la fignification de ce terme aux Intervalles formés par deux Sons, dont l'Accord plaît à l'oreille, & c'eft en ce fens que j'en parlerai dans cet article,

De cette infinité d'Intervalles qui peuvent divifer les Sons, il n'y en a qu'un très petit nombre qui faffent des *confonnances*; tous les autres choquent l'oreille & font appellés pour cela *diffonances*. Ce n'eft pas que plufieurs de celles-ci ne foient employées dans l'harmonie; mais elles ne le font qu'avec des précautions dont les *confonnances*, toujours agréables par elles-mêmes, n'ont pas également befoin.

Les Grecs n'admettoient que cinq *confonnances*; favoir, l'Octave, la Quinte, la Douzieme qui eft la réplique de la Quinte; la Quarte, & l'Onzieme qui eft fa réplique. Nous y ajoutons les Tierces & les Sixtes majeures & mineures, les Octaves doubles & triples, & en un mot, les diverfes répliques de tout cela fans exception, felon toute l'étendue du fyftême.

On diftingue les *confonnances* en parfaites ou juftes, dont l'Intervalle ne varie point; & en imparfaites, qui peuvent être majeures ou mineures. Les *confonnances* parfaites font l'Octave, la Quinte & la Quarte; les imparfaites font les Tierces & les Sixtes.

Les *confonnances* fe divifent encore en fimples & compofées. Il n'y a de *confonnances* fimples que la Tierce & la Quarte : car la Quinte, par exemple, eft compofée de deux Tierces; la Sixte eft compofée de Tierce & de Quarte, &c.

Le caractere phyfique des *confonnances* fe tire de leur production dans un même Son, ou, fi l'on veut, du frémiffement des cordes. De deux cordes bien d'accord formant entr'elles un Intervalle d'Octave ou de Douzieme qui eft l'Octave de la Quinte, ou de Dix-feptieme majeure qui eft la double Octave de la Tierce majeure, fi l'on fait fonner la plus grave, l'autre frémit & réfonne. A l'égard de la Sixte majeure & mineure, de la Tierce mineure, de la Quinte & de la Tierce majeure fimples, qui toutes font des combinaifons & des renverfemens des précédentes *confonnances*, elles fe trouvent non directement, mais entre les diverfes cordes qui frémiffent au même Son.

Si je touche la corde *ut*, les cordes montées à fon octave *ut*, à la Quinte *fol* de cette octave, à la Tierce *mi* de la

double octave, même aux octaves de tout cela, frémiront toutes & résonneront à la fois, & quand la premiere corde seroit seule, on distingueroit encore tous ces Sons dans sa résonnance. Voilà donc l'octave, la Tierce majeure, & la Quinte directes. Les autres *consonnances* se trouvent aussi par combinaisons, savoir, la Tierce mineure, du *mi* au *sol*; la Sixte mineure, du même *mi* à l'*ut* d'en haut; la Quarte, du *sol* à ce même *ut*; & la Sixte majeure, du même *sol* au *mi* qui est au-dessus de lui.

Telle est la génération de toutes les *consonnances*. Il s'agiroit de rendre raison des Phénomenes.

Premierement, le frémissement des cordes s'explique par l'action de l'air & le concours des vibrations. (Voyez UNISSON.) 2°. Que le son d'une corde soit toujours accompagné de ses harmoniques, (Voyez ce mot) cela paroît une propriété du son qui dépend de sa nature, qui en est inséparable, & qu'on ne sauroit expliquer qu'avec des hypothèses qui ne sont pas sans difficulté. La plus ingénieuse qu'on ait jusqu'à présent imaginée sur cette matiere est, sans contredit, celle de M. de Mairan, dont M. Rameau dit avoir fait son profit.

3°. A l'égard du plaisir que les *consonnances* font à l'oreille à l'exclusion de tout autre Intervalle, on en voit clairement la source dans leur génération. Les *consonnances* naissent toutes de l'accord parfait, produit par un Son unique; & réciproquement l'accord parfait se forme par l'assemblage des *consonnances*. Il est donc naturel que l'Harmonie de cet accord se communique à ses parties; que chacune d'elles y participe, & que tout autre intervalle qui ne fait pas partie de cet accord n'y participe pas. Or, la nature qui a doué les objets de chaque sens de qualités propres à le flatter, a voulu qu'un Son quelconque fût toujours accompagné d'autres Sons agréables, comme elle a voulu qu'un rayon de lumiere fût toujours formé des plus belles couleurs. Que si l'on presse la question, & qu'on demande encore d'où naît le plaisir que cause l'accord parfait à l'oreille, tandis qu'elle est choquée du concours de tout autre Son; que pourroit-on

répondre à cela, sinon de demander à son tour pourquoi le verd plutôt que le gris réjouit la vue, & pourquoi le parfum de la rose enchante, tandis que l'odeur du pavot déplaît.

Ce n'est pas que les Physiciens n'aient expliqué tout cela; & que n'expliquent-ils point? Mais que toutes ces explications sont conjecturales, & qu'on leur trouve peu de solidité quand on les examine de près! Le Lecteur en jugera par l'exposé des principales, que je vais tâcher de faire en peu de mots.

Ils disent donc que la sensation du Son étant produite par les vibrations du corps sonore, propagées jusqu'au tympan par celles que l'air reçoit de ce même corps, lorsque deux Sons se font entendre ensemble, l'oreille est affectée à la fois de leurs diverses vibrations. Si ces vibrations sont isochrones, c'est à-dire qu'elles s'accordent à commencer & finir en même-temps, ce concours forme l'Unisson, & l'oreille, qui saisit l'accord de ces retours égaux & bien concordans, en est agréablement affectée. Si les vibrations d'un des deux Sons sont doubles en durée de celles de l'autre, durant chaque vibration du plus grave, l'aigu en fera précisément deux, & à la troisieme ils partiront ensemble. Ainsi, de deux en deux, chaque vibration impaire de l'aigu concourra avec chaque vibration du grave; & cette fréquente concordance qui constitue l'octave, selon eux, moins douce que l'Unisson, le fera plus qu'aucune autre *consonnance*. Après vient la Quinte dont l'un des Sons fait deux vibrations, tandis que l'autre en fait trois; de sorte qu'ils ne s'accordent qu'à chaque troisieme vibration de l'aigu; ensuite la double octave, dont l'un des Sons fait quatre vibrations pendant que l'autre n'en fait qu'une, s'accordant seulement à chaque quatrieme vibration de l'aigu: pour la Quarte, les vibrations se répondent de quatre en quatre à l'aigu, & de trois en trois au grave: celles de la Tierce majeure sont comme 4 & 5, de la Sixte majeure 3 & 5, de la Tierce mineure comme 5 & 6, & de la Sixte mineure comme 5 & 8. Au-delà de ces nombres, il n'y a plus que leurs multiples qui produisent des *consonnances*, c'est-à-dire des octaves de celles-ci; tout le reste est dissonant.

D'autres trouvant l'octave plus agréable que l'unisson, & la Quinte plus agréable que l'Octave, en donnent pour raison que les retours égaux des vibrations dans l'unisson, & leur concours trop fréquent dans l'octave, confondent, identifient les Sons & empêchent l'oreille d'en appercevoir la diversité. Pour qu'elle puisse, avec plaisir, comparer les Sons, il faut bien, disent-ils, que les vibrations s'accordent par intervalles, mais non pas qu'elles se confondent trop souvent; autrement au lieu de deux Sons on croiroit n'en entendre qu'un, & l'oreille perdroit le plaisir de la comparaison. C'est ainsi que du même principe on déduit à son gré le pour & le contre, selon qu'on juge que les expériences l'exigent.

Mais premierement toute cette explication n'est, comme on voit, fondée que sur le plaisir qu'on prétend que reçoit l'ame par l'organe de l'ouïe, du concours des vibrations; ce qui, dans le fond, n'est déjà qu'une pure supposition. De plus, il faut supposer encore, pour autoriser ce systême, que la premiere vibration de chacun des deux corps sonores commence exactement avec celle de l'autre; car de quelque peu que l'une précédât, elles ne concourroient plus dans le rapport déterminé, peut-être même ne concourroient-elles jamais, & par conséquent l'intervalle sensible devroit changer; la *consonnance* n'existeroit plus ou ne seroit plus la même. Enfin il faut supposer que les diverses vibrations des deux Sons d'une *consonnance*, frappent l'organe sans confusion, & transmettent au cerveau la sensation de l'accord sans se nuire mutuellement : chose difficile à concevoir & dont j'aurai occasion de parler ailleurs.

Mais sans disputer sur tant de suppositions, voyons ce qui doit s'ensuivre de ce systême. Les vibrations ou les Sons de la derniere *consonnance*, qui est la Tierce mineure, sont comme 5 & 6, & l'accord en est fort agréable. Que doit-il naturellement résulter de deux autres sons dont les vibrations seroient entr'elles comme 6 & 7? une *consonnance* un peu moins harmonieuse, à la vérité, mais encore assez agréable, à cause de la petite différence des raisons; car elles ne dif-

férent que d'un trente-sixieme. Mais qu'on me dise comment il se peut faire que deux Sons, dont l'un fait cinq vibrations pendant que l'autre en fait 6, produisent une *consonnance* agréable, & que deux Sons, dont l'un fait 6 vibrations pendant que l'autre en fait 7, produisent une dissonnance aussi dure. Quoi ! dans l'un de ces rapports les vibrations s'accordent de six en six, & mon oreille est charmée ; dans l'autre elles s'accordent de sept en sept, & mon oreille est écorchée ! Je demande encore comment il se fait qu'après cette premiere dissonnance, la dureté des autres n'augmente pas en raison de la composition des rapports ? pourquoi, par exemple, la dissonnance qui résulte du rapport de 89 à 90, n'est pas beaucoup plus choquante que celle qui résulte du rapport de 12 à 13 ? Si le retour plus ou moins fréquent du concours des vibrations étoit la cause du degré de plaisir ou de peine que me font les accords, l'effet seroit proportionné à cette cause, & je n'y trouve aucune proportion. Donc ce plaisir & cette peine ne viennent point de-là.

Il reste encore à faire attention aux altérations dont une *consonnance* est susceptible sans cesser d'être agréable à l'oreille, quoique ces altérations dérangent entiérement le concours périodique des vibrations, & que ce concours même devienne plus rare à mesure que l'altération est moindre. Il reste à considérer que l'accord de l'orgue ou du clavecin ne devroit offrir à l'oreille qu'une cacophonie d'autant plus horrible, que ces instrumens seroient accordés avec plus de soin, puisqu'excepté l'octave il ne s'y trouve aucune *consonnance* dans son rapport exact.

Dira-t-on qu'un rapport approché est supposé tout-à-fait exact, qu'il est reçu pour tel par l'oreille, & qu'elle supplée par instinct ce qui manque à la justesse de l'accord? Je demande alors pourquoi cette inégalité de jugement & d'appréciation, par laquelle elle admet des rapports plus ou moins rapprochés, & en rejette d'autres selon la diverse nature des *consonnances* ? Dans l'unisson, par exemple, l'oreille ne supplée rien ; il est juste ou faux, point de milieu.

De même encore dans l'octave, si l'intervalle n'est exact, l'oreille est choquée ; elle n'admet point d'approximation. Pourquoi en admet-elle plus dans la Quinte, & moins dans la Tierce majeure ? Une explication vague, sans preuve, & contraire au principe qu'on veut établir, ne rend point raison de ces différences.

Le Philosophe qui nous a donné des principes d'accoustique, laissant à part tous ces concours de vibrations, & renouvellant sur ce point le systême de Descartes, rend raison du plaisir que les *consonnances* font à l'oreille par la simplicité des rapports qui sont entre les Sons qui les forment. Selon cet auteur, & selon Descartes, le plaisir diminue à mesure que ces rapports deviennent plus composés ; & quand l'esprit ne les saisit plus, ce sont de véritables dissonnances : ainsi c'est une opération de l'esprit qu'ils prennent pour le principe du sentiment de l'harmonie. D'ailleurs, quoique cette hypothese s'accorde avec le résultat des premieres divisions harmoniques, & qu'elle s'étende même à d'autres phénomenes qu'on remarque dans les beaux-arts, comme elle est sujette aux mêmes objections que la précédente, il n'est pas possible à la raison de s'en contenter.

Celle de toutes qui paroît la plus satisfaisante, a pour auteur M. Estève, de la Société Royale de Montpellier. Voici là-dessus comment il raisonne

Le sentiment du Son est inséparable de celui de ses harmoniques ; & puisque tout Son porte avec soi ses harmoniques, ou plutôt son accompagnement, ce même accompagnement est dans l'ordre de nos organes. Il y a dans le Son le plus simple une gradation de Sons qui sont & plus foibles & plus aigus, qui adoucissent, par nuances, le Son principal, & le font perdre dans la grande vîtesse des Sons les plus hauts. Voilà ce que c'est qu'un Son ; l'accompagnement lui est essentiel, en fait la douceur & la mélodie. Ainsi toutes les fois que cet adoucissement, cet accompagnement, ces harmoniques, seront renforcés & mieux développés, les Sons seront plus mélodieux, les nuances mieux soutenues. C'est une perfection, & l'ame y doit être sensible.

Or *les consonnances* ont cette propriété que les harmoniques de chacun des deux Sons concourant avec les harmoniques de l'autre, ces harmoniques se soutiennent mutuellement, deviennent plus sensibles, durent plus long-temps, & rendent ainsi plus agréable l'accord des Sons qui les donnent.

Pour rendre plus claire l'application de ce principe, monsieur Estève a dressé deux tables, l'une des *consonnances* & l'autre des dissonnances qui sont dans l'ordre de la Gamme; & ces tables sont tellement disposées, qu'on voit dans chacune le concours ou l'opposition des harmoniques des deux Sons qui forment chaque intervalle.

Pour la table des *consonnances*, on voit que l'accord conserve presque tous ses harmoniques; & c'est la raison de l'identité qu'on suppose, dans la pratique de l'harmonie, entre les deux Sons de l'octave : on voit que l'accord de la Quinte ne conserve que trois harmoniques, que la Quarte n'en conserve que deux, qu'enfin les *consonnances* imparfaites n'en conservent qu'un, excepté la Sixte majeure qui en porte deux.

Par la table des dissonances on voit qu'elles ne se conservent aucun harmonique, excepté la seule septieme mineure qui conserve sa quatrieme harmonique; savoir; la Tierce majeur de la troisieme octave de son aigu.

De ces observations, l'auteur conclud que, plus entre deux Sons il y aura d'harmoniques concourans, plus l'accord en sera agréable, & voilà les *consonnances* parfaites.

Plus il y aura d'harmoniques détruits, moins l'ame sera satisfaite de ces accords; voilà les *consonnances* imparfaites. Que s'il arrive enfin qu'aucun harmonique ne soit conservé, les Sons seront privés de leur douceur & de leur mélodie; ils seront aigres & comme décharnés : l'ame s'y refusera, & au lieu de l'adoucissement qu'elle éprouvoit dans les *consonnances*, ne trouvant par-tout qu'une rudesse soutenue, elle éprouvera un sentiment d'inquiétude désagréable, qui est l'effet de la dissonance.

Cette hypothèse est, sans contredit, la plus simple, la plus naturelle, la plus heureuse de toutes : mais elle laisse pourtant encore quelque chose à desirer pour le contentement de l'esprit, puisque les causes qu'elle assigne ne sont pas toujours proportionnelles aux différences des effets; que, par exemple, elle confond dans la même cathégorie la Tierce mineure & la septieme mineure, comme réduites également à un seul harmonique, quoique l'une soit *consonnante*, l'autre dissonante, & que l'effet, à l'oreille, en soit très différent.

A l'égard du principe d'harmonie, imaginé par M. Sauveur, & qu'il faisoit consister dans les battemens, comme il n'est en nulle façon soutenable, & qu'il n'a éte adopté de personne, je ne m'y arrêterai pas ici, & il suffira de renvoyer le lecteur à ce que j'en ai dit au mot BATTEMENS.

CONSONNANT, *adj.* Un intervalle *consonnant* est celui qui donne une consonnance ou qui en produit l'effet; ce qui arrive en certains cas, aux dissonances par la force de la modulation. Un accord *consonnant* est celui qui n'est composé que de consonnances.

CONTRA, *s. m.* Nom qu'on donnoit autrefois à la partie qu'on appelloit plus communément *Altus*, & qu'aujourd'hui nous nommons *Haute - Contre*. (Voyez HAUTE-CONTRE.)

CONTRAINT, *adj.* Ce mot s'applique, soit à l'harmonie, soit au chant, soit à la valeur des notes, quand, par la nature du dessein, on s'est assujetti à une loi d'uniformité dans quelqu'une de ces trois parties. (Voyez BASSE-CONTRAINTE.)

CONTRASTE, *s. m.* Opposition de caracteres. Il y a *contraste* dans une piece de musique, lorsque le mouvement passe du lent au vîte, ou du vîte au lent; lorsque le diapason de la mélodie passe du grave a l'aigu, ou de l'aigu au grave; lorsque le chant passe du doux au fort, ou du fort au doux; lorsque l'accompagnement passe du simple au figuré, ou du figuré au simple; enfin lorsque l'harmonie a des jours & des pleins alternatifs : & le *contraste* le plus

parfait est celui qui réunit à la fois toutes ces oppositions.

Il est très ordinaire aux compositeurs qui manquent d'invention d'abuser du *contraste*, & d'y chercher, pour nourrir l'attention, les ressources que leur génie ne leur fournit pas. Mais le *contraste*, employé à propos & sobrement ménagé, produit des effets admirables.

CONTRA-TENOR. Nom donné, dans les commencemens du contre-point, à la partie qu'on a depuis nommée *Tenor* ou *Taille*, (Voyez TAILLE.)

CONTRE-CHANT, *s. m.* Nom donné par Gerson & par d'autres à ce qu'on appelloit alors plus communément *Déchant*, ou *Contre-point*. (Voyez ces mots.)

CONTRE-DANSE. Air d'une sorte de danse de même nom, qui s'exécute à quatre, à six & à huit personnes, & qu'on danse ordinairement dans les Bals après les menuets, comme étant plus gaie & occupant plus de monde. Les airs des *contre-danses* sont le plus souvent à deux temps; ils doivent être bien cadencés, brillans & gais, & avoir cependant beaucoup de simplicité; car comme on les reprend très souvent, ils deviendroient insupportables, s'ils étoient chargés. En tout genre les choses les plus simples sont celles dont on se lasse le moins.

CONTRE-FUGUE ou FUGUE RENVERSÉE, *s. f.* Sorte de Fugue dont la marche est contraire à celle d'une autre Fugue qu'on a établie auparavant dans le même morceau. Ainsi quand la Fugue s'est fait entendre en montant de la Tonique à la Dominante, ou de la Dominante à la Tonique, la *Contre-Fugue* doit se faire entendre en descendant de la Dominante à la Tonique, ou de la Tonique à la Dominante, & *vice versâ*. Du reste ses regles sont entièrement semblables à celles de la Fugue. (Voyez FUGUE.)

CONTRE-HARMONIQUE, *adj.* Nom d'une sorte de proportion. (Voyez PROPORTION.)

CONTRE-PARTIE, *s. f.* Ce terme ne s'emploie en musique que pour signifier une des deux parties d'un Duo considérée relativement à l'autre.

CONTRE-POINT, *f. m.* C'eſt à peu-près la même choſe que *compoſition*; ſi ce n'eſt que *compoſition* peut ſe dire des chants, & d'une ſeule partie; & que *contre-point* ne ſe dit que de l'harmonie & d'une *compoſition* à deux ou pluſieurs parties différentes.

Ce mot de *contre-point* vient de ce qu'anciennement les notes ou ſignes des Sons étoient de ſimples points, & qu'en compoſant à pluſieurs parties, on plaçoit ainſi ces points l'un ſur l'autre, ou l'un contre l'autre.

Aujourd'hui le nom de *contre-point* s'applique ſpécialement aux parties ajoutées ſur un ſujet donné, pris ordinairement du plain-chant. Le ſujet peut être à la Taille ou à quelqu'autre partie ſupérieure, & l'on dit alors que le *contre-point* eſt ſous le ſujet; mais il eſt ordinairement à la baſſe, ce qui met le ſujet ſous le *contre-point.* Quand le *contre-point* eſt ſyllabique, ou note ſur note, on l'appelle *contre-point ſimple*; *contre-point figuré*, quand il s'y trouve différentes figures ou valeurs de notes, & qu'on y fait des deſſeins, des Fugues, des imitations: on ſent bien que tout cela ne peut ſe faire qu'à l'aide de la meſure, & que ce plein-chant devient alors de véritable muſique. Une compoſition faite & exécutée ainſi ſur le champ & ſans préparation ſur un ſujet donné, s'appelle *chant ſur le livre*, parce qu'alors chacun compoſe impromptu ſa partie ou ſon chant ſur le livre du chœur. (Voyez CHANT SUR LE LIVRE.)

On a long-temps diſputé ſi les anciens avoient connu le *contre-point*; mais par tout ce qui nous reſte de leur muſique & de leurs écrits principalement par les regles de pratique d'Ariſtoxéne, livre troiſieme, on voit clairement qu'ils n'en eurent jamais la moindre notion.

CONTRE-SENS, *ſ. m.* Vice dans lequel tombe le muſicien quand il rend une autre penſée que celle qu'il doit rendre. La muſique, dit M. d'Alembert, n'étant & ne devant être qu'une traduction des paroles qu'on met en chant, il eſt viſible qu'on y peut tomber dans des *contre-ſens*: & ils n'y ſont gueres plus faciles à éviter que dans une véritable traduction. *Contre-ſens* dans l'expreſſion, quand la muſique

eſt

est triste au lieu d'être gaie, gaie au lieu d'être triste, légere au lieu d'être grave, grave au lieu d'être légere, &c. *Contre-sens* dans la prosodie, lorsqu'on est bref sur des syllabes longues, long sur des syllabes breves, qu'on n'observe pas l'accent de la langue, &c. *Contre-sens* dans la déclamation, lorsqu'on y exprime par les mêmes modulations des sentimens opposés ou différens, lorsqu'on y rend moins les sentimens que les mots, lorsqu'on s'y appesantit sur des détails sur lesquels on doit glisser, lorsque les répétitions sont entassées hors de propos. *Contre-sens* dans la ponctuation, lorsque la phrase de musique se termine par une cadence parfaite dans les endroits où le sens est suspendu, ou forme un repos imparfait quand le sens est achevé. Je parle ici des *contre-sens* pris dans la rigueur du mot; mais le manque d'expression est peut-être le plus énorme de tous. J'aime encore mieux que la musique dise autre chose que ce qu'elle doit dire, que de parler & ne rien dire du tout.

CONTRE-TEMPS. *s. m.* Mesure à *contre-temps* est celle où l'on pause sur le temps foible, où l'on glisse sur le temps fort, & où le chant semble être en contre-sens avec la mesure. (Voyez SYNCOPE.)

COPISTE, *s. m.* Celui qui fait profession de copier de la musique.

Quelque progrès qu'ait fait l'Art Typographique, on n'a jamais pu l'appliquer à la musique avec autant de succès qu'à l'écriture, soit parce que les goûts de l'esprit étant plus constans que ceux de l'oreille, on s'ennuie moins vîte des mêmes livres que des mêmes chansons; soit par les difficultés particulieres que la combinaison des notes & des lignes ajoute à l'impression de la musique: car si l'on imprime premierement les portées & ensuite les notes, il est impossible de donner à leurs positions relatives, la justesse nécessaire; & si le caractere de chaque note tient à une portion de la portée, comme dans notre musique imprimée, les lignes s'ajustent si mal entr'elles, il faut une si prodigieuse quantité de caracteres, & le tout fait un si vilain effet à l'œil, qu'on a quitté cette maniere avec raison pour lui substituer la

gravure. Mais outre que la gravure elle-même n'est pas exempte d'inconvéniens, elle a toujours celui de multiplier trop ou trop peu les exemplaires ou les parties; de mettre en partition ce que les uns voudroient en parties séparées, ou en parties séparées ce que d'autres voudroient en partition, & de n'offrir gueres aux curieux que de la musique déja vieille qui court dans les mains de tout le monde. Enfin il est sûr qu'en Italie, le pays de la terre où l'on fait le plus de musique, on a proscrit depuis long-temps la note imprimée sans que l'usage de la gravure ait pu s'y établir; d'où je conclus qu'au jugement des experts celui de la simple *copie* est le plus commode.

Il est plus important que la musique soit nettement & correctement copiée que la simple écriture; parce que celui qui lit & médite dans son cabinet, apperçoit, corrige aisément les fautes qui sont dans son livre, & que rien ne l'empêche de suspendre sa lecture ou de la recommencer; mais dans un concert où chacun ne voit que sa partie, & où la rapidité & la continuité de l'exécution ne laissent le temps de revenir sur aucune faute, elles sont toutes irréparables : souvent un morceau sublime est estropié, l'exécution est interrompue on même arrêtée, tout va de travers, par-tout manque l'ensemble & l'effet, l'auditeur est rebuté & l'auteur déshonoré, par la seule faute du *Copiste*.

De plus, l'intelligence d'une musique difficile dépend beaucoup de la maniere dont elle est copiée; car outre la netteté de la note, il y a divers moyens de présenter plus clairement au lecteur les idées qu'on veut lui peindre & qu'il doit rendre. On trouve souvent la copie d'un homme plus lisible que celle d'un autre qui pourtant note plus agréablement; c'est que l'un ne veut que plaire aux yeux, & que l'autre est plus attentif aux soins utiles. Le plus habile *Copiste* est celui dont la musique s'exécute avec le plus de facilité, sans que le musicien même devine pourquoi. Tout cela m'a persuadé que ce n'étoit pas faire un article inutile que d'exposer un peu en détail le devoir & les soins d'un bon *Copiste*; tout ce qui tend à faciliter l'exécution, n'est point

indifférent à la perfection d'un art dont elle est toujours le plus grand écueil. Je sens combien je vais me nuire à moi-même si l'on compare mon travail à mes regles : mais je n'ignore pas que celui qui cherche l'utilité publique doit avoir oublié la sienne. Homme de lettres, j'ai dit de mon état tout le mal que j'en pense ; je n'ai fait que de la musique Françoise, & n'aime que Italienne ; j'ai montré toutes les miseres de la Société, quand j'étois heureux par elle : mauvais *Copiste*, j'expose ici ce que font les bons. O vérité ! mon intérêt ne fut jamais rien devant toi ; qu'il ne souille en rien le culte que je t'ai voué !

Je suppose d'abord que le *copiste* est pourvu de toutes les connoissances nécessaires à sa profession. Je lui suppose, de plus, les talens qu'elle exige pour être exercée supérieurement. Quels sont ces talens, & quelles sont ces connoissances ? Sans en parler expressément, c'est de quoi cet article pourra donner une suffisante idée. Tout ce que j'oserai dire ici, c'est que tel compositeur qui se croit un fort habile homme, est bien loin d'en savoir assez pour copier correctement la composition d'autrui.

Comme la musique écrite, sur-tout en partition, est faite pour être lue de loin par les concertans, la premiere chose que doit faire le *copiste* est d'employer les matériaux les plus convenables pour rendre sa note bien lisible & bien nette. Ainsi il doit choisir de beau papier, fort, blanc, médiocrement fin, & qui ne perce point : on préfere celui qui n'a pas besoin de laver, parce que le lavage avec l'alun lui ôte un peu de sa blancheur. L'encre doit être très-noire, sans être luisante ni gommée ; la réglure fine, égale & bien marquée, mais non pas noire comme la note : il faut, au contraire, que les lignes soient un peu pâles ; afin que les croches, doubles-croches, les soupirs, demi-soupirs & autres petits signes ne se confondent pas avec elles, & que la note sorte mieux. Loin que la pâleur des lignes empêche de lire la musique à une certaine distance, elle aide au contraire par la netteté ; & quand même la ligne échapperoit un moment à la vue, la position des notes

l'indique aſſez le plus ſouvent. Les régleurs ne rendent que du travail mal fait ; ſi le *copiſte* veut ſe faire honneur, il doit régler ſon papier lui-même.

Il y a deux formats de papier réglé ; l'un pour la muſique Françoiſe, dont la longueur eſt de bas en haut ; l'autre pour la muſique Italienne, dont la longueur eſt dans le ſens des lignes. On peut employer pour les deux le même papier, en le coupant & réglant en ſens contraire : mais quand on l'achete réglé, il faut renverſer les noms chez les papetiers de Paris, demander du papier à l'Italienne quand on le veut à la Françoiſe, & à la Françoiſe quand on le veut à l'Italienne ; ce *qui-pro-quo* importe peu, dès qu'on en eſt prévenu.

Pour copier une partition, il faut compter les portées qu'enferme l'accolade, & choiſir du papier qui ait, par page, le même nombre de portées, ou un multiple de ce nombre ; afin de ne perdre aucune portée, ou d'en perdre le moins qu'il eſt poſſible quand le multiple n'eſt pas exact.

Le papier à l'Italienne eſt ordinairement à dix portées, ce qui diviſe chaque page en deux accolades de cinq portées chacune pour les airs ordinaires ; ſavoir, deux portées pour les deux deſſus de violon, une pour la quinte, une pour le chant, & une pour la baſſe. Quand on a des duo ou des parties de flûtes, de hautbois, de cors, de trompettes ; alors, à ce nombre de portées on ne peut plus mettre qu'une accolade par page, à moins qu'on ne trouve le moyen de ſupprimer quelque portée inutile, comme celle de la quinte, quand elle marche ſans ceſſe avec la baſſe.

Voici maintenant les obſervations qu'on doit faire pour bien diſtribuer la partition. 1°. Quelque nombre de parties de ſymphonie qu'on puiſſe avoir, il faut toujours que les parties du violon, comme principales, occupent le haut de l'accolade où les yeux ſe portent plus aiſément ; ceux qui les mettent au-deſſous de toutes les autres, & immédiatement ſur la quinte, pour la commodité de l'accompagnateur, ſe trompent ; ſans compter qu'il eſt ridicule de voir dans une partition les parties de violon au-deſſous,

par exemple, de celles des cors qui ſont beaucoup plus baſſes. 2°. Dans toute la longueur de chaque chaque morceau, l'on ne doit jamais rien changer au nombre des portées, afin que chaque partie ait toujours la ſienne au même lieu. Il vaux mieux laiſſer des portées vides, ou, s'il le faut abſolument, en charger quelqu'une de deux parties, que d'étendre ou reſſerrer l'accolade inégalement. Cette regle n'eſt que pour la muſique Italienne; car l'uſage de la gravure a rendu les compoſiteurs François plus attentifs à l'économie de l'eſpace qu'à la commodité de l'exécution. 3°. Ce n'eſt qu'à toute extrémité qu'on doit mettre deux parties ſur une même portée; c'eſt, ſur-tout, ce qu'on doit éviter pour les parties de violon; car, outre que la confuſion y ſeroit à craindre, il y auroit équivoque avec la double corde: il faut auſſi regarder ſi jamais les parties ne ſe croiſent; ce qu'on ne pourroit gueres écrire ſur la même portée d'une maniere nette & liſible. 4°. Les clefs une fois écrites & correctement armées, ne doivent plus ſe répéter, non plus que le ſigne de la meſure, ſi ce n'eſt dans la muſique Françoiſe, quand, les accolades étant inégales, chacun ne pourroit plus reconnoître ſa partie. Mais, dans les parties ſéparées, on doit répéter la clef au commencement de chaque portée, ne fût-ce que pour marquer le commencement de la ligne au défaut d'accolade.

Le nombre des portées ainſi fixé, il faut faire la diviſion des meſures, & ces meſures doivent être toutes égales en eſpace comme en durée, pour meſurer en quelque ſorte le temps au compas, & guider la voix par les yeux. Cet eſpace doit être aſſez étendu dans chaque meſure pour recevoir toutes les notes qui peuvent y entrer, ſelon ſa plus grande ſubdiviſion. On ne ſauroit croire combien ce ſoin jette de clarté ſur une partition, & dans quel embarras on ſe jette en le négligeant. Si l'on ſerre une meſure ſur une ronde, comment placer les ſeize doubles-croches que contient peut-être une autre partie dans la même meſure? Si l'on ſe regle ſur la partie vocale, comment fixer l'eſpace des ritournelles? En un mot, ſi l'on ne regarde

qu'aux divisions d'une des parties, comment y rapporter les divisions souvent contraires des autres parties ?

Ce n'est pas assez de diviser l'air en mesures égales, il faut aussi diviser les mesures en temps égaux. Si dans chaque partie on proportionne ainsi l'espace à la durée, toutes les parties & toutes les notes simultanées de chaque partie se correspondront avec une justesse qui fera plaisir aux yeux & facilitera beaucoup la lecture d'une partition. Si, par exemple, on partage une mesure à quatre temps, en quatre espaces bien égaux entr'eux & dans chaque partie, qu'on étende les noires, qu'on rapproche les croches, qu'on resserre les doubles-croches à proportion & chacune dans son espèce ; sans qu'on ait besoin de regarder une partie en copiant l'autre, toutes les notes correspondantes se trouveront plus exactement perpendiculaires, que si on les eût confrontées en les écrivant ; & l'on remarquera dans le tout la plus exacte proportion, soit entre les diverses mesures d'une même partie, soit entre les diverses parties d'une même mesure.

A l'exactitude des rapports, il faut joindre autant qu'il se peut la netteté des signes. Par exemple, on n'écrira jamais de notes inutiles ; mais si-tôt qu'on s'apperçoit que deux parties se réunissent & marchent à l'unisson, l'on doit renvoyer de l'une à l'autre lorsqu'elles sont voisines & sur la même clef. A l'égard de la quinte, si-tôt qu'elle marche à l'octave de la basse, il faut aussi l'y renvoyer. La même attention de ne pas inutilement multiplier les signes, doit empêcher d'écrire pour la symphonie les *Piano* aux entrées du chant, & les *Forte* quand il cesse : par-tout ailleurs, il les faut écrire exactement sous le premier violon & sous la basse ; & cela suffit dans une partition, où toutes les parties peuvent & doivent se régler sur ces deux-là.

Enfin le devoir du *copiste*, écrivant une partition, est de corriger toutes les fausses notes qui peuvent se trouver dans son original. Je n'entends pas par fausses notes les fautes de la copie qui lui sert d'original. La perfection de la sienne est de rendre fidèlement les idées de l'auteur,

bonnes ou mauvaises : ce n'est pas son affaire; car il n'est pas auteur ni correcteur, mais *copiste*. Il est bien vrai que, si l'auteur a mis par mégarde une note pour une autre, il doit la corriger ; mais si ce même auteur a fait par ignorance une faute de composition, il la doit laisser. Qu'il compose mieux lui-même, s'il veut, ou s'il peut, à la bonne heure; mais si-tôt qu'il copie, il doit respecter son original. On voit par-là qu'il ne suffit pas au *copiste* d'être bon harmoniste & de bien savoir la composition, mais qu'il doit, de plus, être exercé dans les divers styles, reconnoître un auteur par sa maniere & savoir bien distinguer ce qu'il a fait de ce qu'il n'a pas fait. Il y a, de plus, une sorte de critique propre à restituer un passage par la comparaison d'un autre, à remettre un *fort* ou un *doux* où il a été oublié, à détacher des phrases liées mal-à-propos, à restituer même des mesures omises; ce qui n'est pas sans exemple, même dans des partitions. Sans doute il faut du savoir & du goût pour ré[illegible] un texte dans toute sa pureté : l'on me dira que peu de *copistes* le font; je répondrai que tous le devroient faire.

Avant de finir ce qui regarde les partitions, je dois dire comment on y rassemble des parties séparées; travail embarrassant pour bien des *copistes*, mais facile & simple quand on s'y prend avec méthode.

Pour cela, il faut d'abord compter avec soin les mesures dans toutes les Parties, pour s'assurer qu'elles sont correctes. Ensuite on pose toutes les parties l'une sur l'autre en commençant par la basse, & la couvrant successivement des autres parties dans le même ordre qu'elles doivent avoir sur la partition. On fait l'accolade d'autant de portées qu'on a de parties; on la divise en mesures égales, puis mettant toutes ces parties ainsi rangées devant soi & à sa gauche, on copie d'abord la premiere ligne de la premiere partie, que je suppose être le premier violon; on y fait une légere marque en crayon à l'endroit où l'on s'arrête : puis on la transporte renversée à sa droite. On copie de même la premiere ligne du second violon, renvoyant au premier

par-tout où ils marchent à l'uniſſon ; puis faiſant une marque comme ci-devant, on renverſe la partie ſur la précédente à ſa droite, & ainſi de toutes les parties l'une après l'autre. Quand on eſt à la baſſe, on parcourt des yeux toute l'accolade, pour vérifier ſi l'harmonie eſt bonne, ſi le tout eſt bien d'accord, & ſi l'on ne s'eſt point trompé. Cette premiere ligne faite, on prend enſemble toutes les parties qu'on a renverſées l'une ſur l'autre à ſa droite, on les renverſe de rechef à ſa gauche, & elles ſe retrouvent ainſi dans le même ordre & dans la même ſituation où elles étoient quand on a commencé ; on recommence la ſeconde accolade, à la petite marque en crayon ; l'on fait une autre marque à la fin de la ſeconde ligne, & l'on pourſuit comme ci-devant, juſqu'à ce que le tout ſoit fait.

J'aurai peu de choſes à dire ſur la maniere de tirer une partition en parties ſéparées ; car c'eſt l'opération la plus ſimple de l'art, & il ſuffira d'y faire les obſervations ſuivantes : 1°. Il faut tellement compaſſer la longueur des morceaux à ce que peut contenir une page, qu'on ne ſoit jamais obligé de tourner ſur un même morceau dans les parties inſtrumentales, à moins qu'il n'y ait beaucoup de meſures à compter, qui en laiſſent le temps. Cette regle oblige de commencer à la page *verſo* tous les morceaux qui rempliſſent plus d'une page ; & il n'y en a gueres qui en rempliſſent plus de deux. 2°. Les *doux* & les *forts* doivent être écrits avec la plus grande exactitude ſur toutes les parties, même ceux où rentre & ceſſe le chant, qui ne ſont pas pour l'ordinaire écrits ſur la partition. 3°. On ne doit point couper une meſure d'une ligne à l'autre ; mais tâcher qu'il y ait toujours une barre à la fin de chaque portée. 4°. Toutes les lignes poſtiches qui excedent, en haut ou en bas, les cinq de la portée, ne doivent point être continues, mais ſéparées à chaque note, de peur que le muſicien, venant à les confondre avec celles de la portée, ne ſe trompe de note & ne ſache plus où il eſt. Cette regle n'eſt pas moins néceſſaire dans les partitions & n'eſt ſuivie par aucun *copiſte* François. 5°. Les parties de

hautbois

hautbois qu'on tire ſur les parties de violon pour un grand orcheſtre, ne doivent pas être exactement copiées comme elles ſont dans l'original : mais, outre l'étendue que cet inſtrument a de moins que le violon, outre les *doux* qu'il ne peut faire de même, outre l'agilité qui lui manque ou qui lui va mal dans certaines viteſſes, la force du hautbois doit être ménagée pour marquer mieux les notes principales, & donner plus d'accent à la muſique. Si j'avois à juger du goût d'un ſymphoniſte ſans l'entendre, je lui donnerois à tirer ſur la partie de violon, la partie de hautbois; tout *copiſte* doit ſavoir le faire. 6°. Quelquefois les parties de cors & de trompettes ne ſont pas notées ſur le même ton que le reſte de l'air; il faut les tranſporter au ton; ou bien, ſi on les copie telles qu'elles ſont, il faut écrire au haut le nom de la véritable tonique : *Corni in D ſol re*, *Corni in E la fa*, &c. 7°. Il ne faut point bigarrer la partie de quinte ou de viola de la clef de baſſe & de la ſienne, mais tranſpoſer à la clef de viola tous les endroits où elle marche avec la [illegible] & il y a là-deſſus encore une autre attention à faire : c'eſt de ne jamais laiſſer monter la viola au-deſſus des parties de violon; de ſorte que, quand la baſſe monte trop haut, il n'en faut pas prendre l'octave, mais l'uniſſon; afin que la viole ne ſorte jamais du *medium* qui lui convient. 8°. La partie vocale ne ſe doit copier qu'en partition avec la baſſe, afin que le chanteur ſe puiſſe accompagner lui-même, & n'ait pas la peine ni de tenir ſa partie à la main, ni de compter ſes pauſes : dans les duo ou trio, chaque partie de chant doit contenir, outre la baſſe, ſa contre-partie; & quand on copie un récitatif obligé, il faut pour chaque partie d'inſtrument ajouter la partie du chant à la ſienne, pour le guider au défaut de la meſure. 9°. Enfin dans les parties vocales, il faut avoir ſoin de lier ou détacher les croches, afin que le chanteur voie clairement celles qui appartiennent à chaque ſyllabe. Les partitions qui ſortent des mains des compoſiteurs ſont, ſur ce point, très équivoques; & le chanteur ne ſait, la plupart du temps, comment diſtribuer la note ſur la parole.

Le *copiste* versé dans la prosodie, & qui connoît également l'accent du discours & celui du chant, détermine le partage des notes, & prévient l'indécision du chanteur. Les paroles doivent être écrites bien exactement sous les notes, & correctes quant aux accens & à l'orthographe : mais on n'y doit mettre ni points ni virgules, les répétitions fréquentes & irrégulieres rendant la ponctuation grammaticale impossible : c'est à la musique à ponctuer les paroles ; le *copiste* ne doit pas s'en mêler : car ce seroit ajouter des signes que le compositeur s'est chargé de rendre inutiles.

Je m'arrête pour ne pas étendre à l'excès cet article : j'en ai dit trop pour tout *copiste* instruit qui a une bonne main & le goût de son métier ; je n'en dirois jamais assez pour les autres. J'ajouterai seulement un mot en finissant : il y a bien des intermédiaires entre ce que le compositeur imagine & ce qu'entendent les auditeurs. C'est au *copiste* de rapprocher ces deux termes le plus qu'il est possible, d'indiquer avec clarté tout ce qu'on doit faire pour que la musique exécutée rende exactement à l'oreil[illegible] compositeur ce qui s'est peint dans sa tête en la composant.

CORDE SONORE. Toute corde tendue dont on peut tirer du son. De peur de m'égarer dans cet article, j'y transcrirai en partie celui de M. d'Alembert, & n'y ajouterai du mien que ce qui lui donne un rapport plus immédiat au son & à la musique.

» Si une *corde* tendue est frappée en quelqu'un de ses points par une puissance quelconque, elle s'éloignera jusqu'à une certaine distance de la situation qu'elle avoit étant en repos, reviendra ensuite & fera des vibrations en vertu de l'élasticité que sa tension lui donne, comme en fait un pendule qu'on tire de son à-plomb. Que si, de plus, la matiere de cette *corde* est elle-même assez élastique ou assez homogène pour que le même mouvement se communique à toutes ses parties, en frémissant elle rendra du son, & sa résonnance accompagnera toujours ses vibrations. Les géometres ont trouvé les loix de ces vibrations, & les musiciens celles des sons qui en résultent.

« On savoit depuis long-temps, par l'expérience & par des raisonnemens assez vagues, que, toutes choses d'ailleurs égales, plus une *corde* étoit tendue, plus ses vibrations étoient promptes ; qu'à tension égale les *cordes* faisoient leurs vibrations plus ou moins promptement en même raison qu'elles étoient moins ou plus longues ; c'est-à-dire, que la raison des longueurs étoit toujours inverse de celle du nombre des vibrations. M. Taylor, célebre géometre Anglois, est le premier qui ait démontré les loix des vibrations des *cordes*, avec quelque exactitude, dans son savant ouvrage intitulé : *Methodus incrementorum directa & inversa*, 1715 ; & ces mêmes loix ont été démontrées encore depuis par M. Jean Bernouilli, dens le second tome des *Mémoires de l'Académie impériale de Pétersbourg* ».

De la formule qui résulte de ces loix, & qu'on peut trouver dans l'Encyclopédie, article *corde*, je tire les trois corollaires suivans qui servent de principes à la théorie de la musique.

I. Si deux *cordes* de même matiere sont égales en longueur & en grosseur, le nombre de leurs vibrations en temps égaux seront comme les racines des nombres qui expriment le rapport des tensions des *cordes*.

II. Si les tensions & les longueurs sont égales, les nombres des vibrations en temps égaux seront en raison inverse de la grosseur ou du diametre des *cordes*.

III. Si les tensions & les grosseurs sont égales, les nombres des vibrations en temps égaux seront en raison inverse des longueurs.

Pour l'intelligence de ces théoremes, je crois devoir avertir que la tension des *cordes* ne se représente pas par les poids tendans, mais par les racines de ces mêmes poids ; ainsi les vibrations étant entr'elles comme les racines quarrées des tensions, les poids tendans sont entr'eux comme les cubes des vibrations, &c.

Des loix des vibrations des *cordes* se déduisent celles des sons qui résultent de ces mêmes vibrations dans la *corde sonore*. Plus une *corde* fait de vibrations dans un temps

donné, plus le son qu'elle rend est aigu; moins elle fait de vibrations, plus le son est grave: en sorte que, les sons suivant entr'eux les rapports des vibrations, leurs intervalles s'expriment par les mêmes rapports; ce qui soumet toute la musique au calcul.

On voit par les théoremes précédens, qu'il y a trois moyens de changer le son d'une *corde*; savoir, en changeant le diametre, c'est-à-dire, la grosseur de la *corde*, ou sa longueur, ou sa tension. Ce que ces altérations produisent successivement sur une même *corde*, on peut le produire à la fois sur diverses *cordes*, en leur donnant différens degrés de grosseur, de longueur ou de tension. Cette méthode combinée est celle qu'on met en usage dans la fabrique, l'accord & le jeu du clavecin, du violon, de la basse, de la guitarre & autres pareils instrumens, composés de *cordes* de différentes grosseurs & différemment tendues, lesquelles ont par conséquent des sons différens. De plus, dans les uns, comme le clavecin, ces *cordes* ont différentes longueurs fixes par lesquelles les sons se varient encore; & dans les autres, comme le violon, les *cordes*, quoiqu'égales en longueur fixe, se raccourcissent ou s'alongent à volonté sous les doigts du joueur, & ces doigts avancés ou reculés sur le manche, font alors la fonction de chevalets mobiles qui donnent à la *corde* ébranlée par l'archet, autant de sons divers que de diverses longueurs. A l'égard des rapports des sons & de leurs intervalles, relativement aux longueurs des *cordes* & à leurs vibrations, voyez Son, Intervalle, Consonnance.

La *corde sonore*, outre le son principal qui résulte de toute sa longueur, rend d'autres sons accessoires moins sensibles; & ces sons semblent prouver que cette *corde* ne vibre pas seulement dans toute sa longueur, mais fait vibrer aussi ses aliquotes, chacune en particulier, selon la loi de leurs dimensions. A quoi je dois ajouter que cette propriété, qui sert ou doit servir de fondement à toute l'harmonie, & que plusieurs attribuent, non à la *corde sonore*, mais à l'air frappé du son, n'est pas particuliere aux

cordes ſeulement; mais ſe trouve dans tous les corps ſonores. (Voyez CORPS SONORE, HARMONIQUE.)

Une autre propriété non moins ſurprenante de la *corde ſonore*, & qui tient à la précédente, eſt que ſi le chevalet qui la diviſe n'appuie que légérement & laiſſe un peu de communication aux vibrations d'une partie à l'autre, alors au lieu du ſon total de chaque partie ou de l'une des deux, on n'entendra que le ſon de la plus grande partie aliquote commune aux deux parties. (Voyez SONS HARMONIQUES.)

Le mot de *corde* ſe prend figurément en compoſition pour les ſons fondamentaux du mode, & l'on appelle ſouvent *cordes d'harmonie* les notes de baſſe qui, à la faveur de certaines diſſonances, prolongent la phraſe, varient & entrelacent la modulation.

CORDE-A-JOUR ou CORDE-A-VIDE. (Voyez VIDE.)

CORDES MOBILES. (Voyez MOBILE.)

CORDES STABLES. (Voyez STABLE.)

CORPS-DE-VOIX, *ſ. m.* Les voix ont divers degrés de force ainſi que d'étendue. Le nombre de ces degrés que chacune embraſſe, porte le nom de *corps-de-voix*, quand il s'agit de force; & de *volume*, quand il s'agit d'étendue. (Voyez VOLUME.) Ainſi, de deux voix ſemblables, formant le même ſon, celle qui remplit le mieux l'oreille & ſe fait entendre de plus loin, eſt dite avoir plus de *corps*. En Italie, les premieres qualités qu'on recherche dans les voix, ſont la juſteſſe & la flexibité : mais en France on exige ſur-tout un bon *corps-de-voix*.

CORPS SONORE, *ſ. m.* On appelle ainſi tout *corps* qui rend ou peut rendre immédiatement du ſon. Il ne ſuit pas de cette définition que tout inſtrument de muſique ſoit un *corps ſonore* : on ne doit donner ce nom qu'à la partie de l'inſtrument qui ſonne elle-même, & ſans laquelle il n'y auroit point de ſon. Ainſi dans un violoncelle ou dans un violon, chaque corde eſt un *corps ſonore*, mais la caiſſe de l'inſtrument, qui ne fait que répercuter & réfléchir le

ſon, n'eſt point le *corps ſonore* & n'en fait point partie. On doit avoir cet article préſent à l'eſprit toutes les fois qu'il ſera parlé du *corps ſonore* dans cet ouvrage.

CORYPHÉE, *ſ. m.* Celui qui conduiſoit le chœur dans les ſpectacles des Grecs, & battoit la meſure dans leur muſique. (Voyez BATTRE LA MESURE)

COULÉ, *Participe pris ſubſtantivement.* Le *coulé* ſe fait lorſqu'au lieu de marquer en chantant chaque note d'un coup de goſier, ou d'un coup d'archet ſur les inſtrumens à corde, ou d'un coup de langue ſur les inſtrumens à vent, on paſſe deux ou pluſieurs notes ſous la même articulation en prolongeant la même inſpiration, ou en continuant de tirer ou de pouſſer le même coup d'archet ſur toutes les notes couvertes d'un *coulé*. Il y a des inſtrumens, tels que le clavecin, le tympanon, &c. ſur leſquels le *coulé* paroît preſque impoſſible à pratiquer ; & cependant on vient à bout de l'y faire ſentir par un toucher doux & lié, très-difficile à décrire, & que l'écolier apprend plus aiſément de l'exemple du maître que de ſes diſcours. Le *coulé* ſe marque par une liaiſon qui couvre toutes les notes qu'il doit embraſſer.

COUPER, *v. a.* On coupe une note lorſqu'au lieu de la ſoutenir durant toute ſa valeur, on ſe contente de la frapper au moment qu'elle commence, paſſant en ſilence le reſte de ſa durée. Ce mot ne s'emploïe que pour les notes qui ont une certaine longueur ; on ſe ſert de mot *Détacher* pour celles qui paſſent plus vîte.

COUPLET. Nom qu'on donne dans les Vaudevilles & autres chanſons à cette partie du Poëme qu'on appelle *Strophe* dans les odes. Comme tous les *Couplets* ſont compoſés ſur la même meſure de vers, on les chante auſſi ſur le même air ; ce qui fait eſtropier ſouvent l'accent & la Proſodie, parce que deux vers François n'en ſont pas moins dans la même meſure, quoique les longues & breves n'y ſoient pas dans les mêmes endroits.

COUPLETS, ſe dit auſſi des doubles & variations qu'on fait ſur un même air, en le reprenant pluſieurs fois avec de nouveaux changemens ; mais toujours ſans défigurer le fond de l'air, comme dans les Folies d'Eſpagne & dans de

vieilles chaconnes. Chaque fois qu'on reprend ainsi l'air en le variant différemment, on fait un nouveau *Couplet.* (Voyez VARIATIONS.)

COURANTE, *s. f.* Air propre à une espece de danse ainsi nommée à cause des allées & des venues dont elle est remplie plus qu'aucune autre. Cet air est ordinairement d'une mesure à trois temps graves & se note en triple de blanches avec deux reprises. Il n'est plus en usage, non plus que la danse, dont il porte le nom.

COURONNE, *s. f.* Espece de C renversé avec un point dans le milieu, qui se fait ainsi : 𝄐

Quand la *Couronne*, qu'on appelle aussi *Point de repos*, est à la fois dans toutes les Parties sur la note correspondante, c'est le signe d'un repos général : on doit y suspendre la mesure, & souvent même on peut finir par cette note. Ordinairement la Partie principale y fait, à sa volonté, quelque passage, que les Italiens appellent *Cadenza*, pendant que toutes les autres prolongent & soutiennent le Son qui leur est marqué, ou même s'arrêtent tout-à-fait. Mais si la *Couronne* est sur la note finale d'une seule Partie, alors on l'appelle en François *Point d'Orgue*, & elle marque qu'il faut continuer le son de cette note, jusqu'à ce que les autres Parties arrivent à leur conclusion naturelle. On s'en sert aussi dans les canons pour marquer l'endroit où toutes les Parties peuvent s'arrêter quand on veut finir. (Voyez REPOS, CANON, POINT D'ORGUE.)

CRIER. C'est forcer tellement la voix en chantant, que les Sons n'en soient plus appréciables, & ressemblent plus à des cris qu'à du chant. La musique Françoise veut être *criée* ; c'est en cela que consiste sa plus grande expression.

CROCHE, *s. f.* Note de musique qui ne vaut en durée que le quart d'une blanche ou la moitié d'une Noire. Il faut, par conséquent, huit *Croches* pour une ronde ou pour une mesure à quatre temps. (Voyez MESURE, VALEUR DES NOTES.)

On peut voir (*Pl.* D. *Fig.* 9.) comment se fait la *Croche*, soit seule ou chantée seule sur une syllabe, soit liée avec

N 4

d'autres *croches*, quand on en paſſe pluſieurs dans un même temps en jouant, ou ſur une même ſyllabe en chantant. Elles ſe lient ordinairement de quatre en quatre dans les meſures à quatre temps & à deux ; de ttois en trois dans la meſure à ſix-huit, ſelon la diviſion des temps ; & de ſix en ſix dans la meſure à trois temps, ſelon la diviſion des meſures.

Le nom de *croche* a été donné à cette eſpèce de note, à cauſe de l'eſpece de crochet qui la diſtingue.

CROCHET. Signe d'abréviation dans la note. C'eſt un petit trait en travers, ſur la queue d'une Blanche ou d'une Noire, pour marquer ſa diviſion en Croches, gagner de la place & prévenir la confuſion. Le *crochet* déſigne par conſéquent quatre Croches au lieu d'une Blanche, ou deux au lieu d'une Noire, comme on voit Planche D. à l'exemple A. de la Fig. 10, où les trois Portées accolées ſignifient exactement la même choſe. La ronde n'ayant point de queue, ne peut porter de *crochet*; mais on peut cependant faire auſſi huit Croches par abréviation, en la diviſant en deux blanches ou quatre noires, auxquelles on ajoute des *crochets*. Le Copiſte doit ſoigneuſement diſtinguer la figure du *crochet*, qui n'eſt qu'une abréviation de celle de la Croche, qui marque une valeur réelle.

CROME, *ſ. f.* Ce pluriel Italien ſignifie *croches*. Quand ce mot ſe trouve écrit ſous des notes noires, blanches ou rondes, il ſignifie la même choſe que ſignifieroit le Crochet, & marque qu'il faut diviſer chaque note en Croches, ſelon ſa valeur. (Voyez CROCHET.)

CROQUE-NOTE ou CROQUE-SOL, *ſ. m.* Nom qu'on donne par dériſion à ces muſiciens ineptes, qui, verſés dans la combinaiſon des notes, & en état de rendre à livre ouvert les Compoſitions les plus difficiles, exécutent au ſurplus ſans ſentiment, ſans expreſſion, ſans goût. Un *croque-ſol* rendant plutôt les Sons que les phraſes, lit la muſique la plus énergique ſans y rien comprendre, comme un maître d'école pourroit lire un chef-d'œvre d'éloquence, écrit avec les caracteres de ſa langue, dans une langue qu'il n'entendroit pas.

D

D. Cette lettre signifie la même chose dans la musique Françoise que *P.* dans l'Italienne ; c'est-à-dire, *Doux*. Les Italiens l'emploient aussi quelquefois de même pour le mot *Dolce*, & ce mot *Dolce* n'est pas seulement opposé à *Fort*, mais à *Rude*.

D. C (Voyez Da Capo.)

D *la re*, D *sol re*, ou simplement D. Deuxieme note de la Gamme naturelle ou diatonique, laquelle s'appelle autrement *Re*. (Voyez Gamme.)

DA CAPO. Ces deux mots Italiens se trouvent fréquemment écrits à la fin des airs en Rondeau, quelquefois tout au long, & souvent en abrégé par ces deux lettres D. C. Ils marquent qu'ayant fini la seconde pardie de l'air, il en faut reprendre le commencement jusqu'au Point final Quelquefois il ne faut pas reprendre tout-à-fait au commencement, mais à un lieu marqué d'un renvoi. Alors, au lieu de ces mots : *da capo*, on trouve écrits ceux-ci *al segno*.

DACTYLIQUE, *adj*. Nom qu'on donnoit, dans l'ancienne musique, à cette espece de rhythme dont la Mesure se partageoit en deux temps égaux. (Voyez Rhythme.)

On appelloit aussi *Dactilique* une sorte de Nome où ce rhythme étoit fréquemment employé, tel que le Nome Harmathias & le Nome Orthien.

Julius Pollux révoque en doute si le *Dactylique* étoit une sorte d'instrument, ou une forme de chant ; doute qui se confirme par ce qu'en dit Aristide-Quintilien, dans son second livre, & qu'on ne peut résoudre qu'en supposant que le mot *Dactylique* signifioit à la fois un instrument & un air, comme parmi nous les mots *Musette* & *Tambourin*.

DEBIT, *s. m.* Récitation précipitée. Voyez l'article suivant.

DÉBITER, *v. a. pris en sens neutre*. C'est presser à dessein le mouvement du chant, & le rendre d'une maniere approchant de la rapidité de la parole ; sens qui n'a lieu, non plus que le mot, que dans la musique Françoise. On défi-

gure toujours les airs en les *Débitant*, parce que la mélodie, l'expression, la grace y dépendent toujours de la précision du mouvement, & que presser le mouvement, c'est le détruire. On défigure encore le récitatif François en le *Débitant*, parce qu'alors il en devient plus rude, & fait mieux sentir l'opposition choquante qu'il y a parmi nous entre l'accent musical & celui du discours. A l'égard du récitatif Italien, qui n'est qu'un parler harmonieux, vouloir le *Débiter*, ce seroit vouloir parler plus vite que la parole, & par conséquent bredouiller : de sorte qu'en quelque sens que ce soit, le mot *Débit* ne signifie qu'une chose barbare, qui doit être proscrite de la musique.

DECAMÉRIDE, *s. f.* C'est le nom de l'un des Elémens du système de M. Sauveur, qu'on peut voir dans les mémoires de l'académie des sciences année 1701.

Pour former un système général qui fournisse le meilleur tempérament, & qu'on puisse ajuster à tous les systêmes, cet auteur, après avoir divisé l'octave en 43 parties, qu'il appelle *Mérides*, & subdivisé chaque *Méride* en 7 parties, qu'il appelle *Eptamérides*, divise encore chaque *Eptaméride* en 10 autres parties auxquelles il donne le nom de *Décamérides*. L'octave se trouve ainsi divisée en 3010 parties égales, par lesquelles on peut exprimer, sans erreur sensible, les rapports de tous les intervalles de la musique.

Ce mot est formé de δέκα & de μέρις.

DÉCANT ou DISCANT, *s. m.* Terme ancien, par lequel on désignoit ce qu'on a depuis appellé contre-point. (Voyez CONTRE-POINT.)

DECLAMATION, *s. f.* C'est, en musique, l'art de rendre, par les inflexions & le nombre de la mélodie, l'accent grammatical & l'accent oratoire. (Voyez ACCENT, RÉCITATIF.)

DÉDUCTION, *s. f.* Suite de notes montant diatoniquement ou par degrés conjoints. Ce terme n'est gueres en usage que dans le plain-chant.

DEGRÉ, *s. m.* Différence de position ou d'élévation qui se trouve entre deux notes placées dans une même portée.

sur la même ligne ou dans le même espace, elles sont au même *Degré*; elles y seroient encore quand même l'une des deux seroit haussée d'un semi-Ton par un Dièse ou par un Bémol. Au contraire, elles pourroient être à l'unisson, quoique posées sur différens *Degrés*; comme l'*ut* Bémol & le *si* naturel; le *fa* Dièse, & le *sol* Bémol, &c.

Si deux notes se suivent diatoniquement, de sorte que l'une étant sur une ligne, l'autre soit dans l'espace voisin, l'intervalle est d'un *Degré*; de deux, si elles sont à la tierce; de trois, si elles sont à la quarte; de sept, si elles sont à l'octave, *&c.*

Ainsi, en ôtant 1 du nombre exprimé par le nom de l'intervalle, on a toujours le nombre des *Degrés* diatoniques qui sép rent les deux notes.

Ces *Degrés* diatoniques ou simplement *Degrés*, sont encore appellés *Degrés conjoints*, par opposition aux *Degrés disjoints*, qui sont composés de plusieurs *Degrés conjoints* Par exemple, l'intervalle de seconde est un *Degré* conjoint; mais celui de tierce est un *Degré* disjoint, composé de deux *Dégrés* conjoints, & ainsi des autres. (Voyez CONJOINT, DISJOINT, INTERVALLE.)

DÉMANCHER, *v. n.* C'est sur les instrumens à manche, tels que le violoncelle, le violon, *&c.* ôter la main gauche de sa position naturelle pour l'avancer sur une position plus haute ou plus à l'aigu. (Voyez POSITION.) Le compositeur doit connoître l'étendue qu'a l'instrument sans *Démancher*, afin que, quand il passe cette étendue & qu'il *Démanche*, cela se fasse d'une maniere praticable.

DEMI-JEU, A-DEMI-JEU, ou simplement A DEMI. Terme de musique instrumentale qui répond à l'Italien, *Sotto voce*, ou *Mezza voce*, ou *Mezzo forte*, & qui indique une maniere de jouer qui tienne le milieu entre le *Fort* & le *Doux*.

DEMI-MESURE, *s. f.* Espace de temps qui dure la moitié d'une mesure Il n'y a proprement de *Demi-mesures* que dans les mesures dont les temps sont en nombre pair: car dans la mesure à trois temps, la premiere *Demi-mesure* com-

mence avec le temps fort, & la seconde à contre-temps : ce qui les rend inégales.

DEMI-PAUSE, *s. f.* Caractere de musique qui se fait comme il est marqué dans la *Fig.* 9 de la *Pl.* D. & qui marque un silence dont la durée doit être égale à celle d'une demi-mesure à quatre temps, ou d'une Blanche. Comme il y a des mesures de différentes valeurs, & que celle de la *Demi-Pause* ne varie point, elle n'équivaut à la moitié d'une mesure, que quand la mesure entiere vaut une Ronde, à la différence de la Pause entiere qui vaut toujours exactement une mesure grande ou petite. (Voyez PAUSE.)

DEMI-SOUPIR. Caractere de musique qui se fait comme il est marqué dans la *Fig.* 9 de la *Pl.* D, & qui marque un silence dont la durée est égale à celle d'une croche ou de la moitié d'un Soupir. (Voyez SOUPIR.)

DEMI-TEMPS. Valeur qui dure exactement la moitié d'un temps. Il faut appliquer au *Demi Temps*, par rapport au temps, ce que j'ai dit ci-devant de la Demi-mesure par rapport à la mesure.

DEMI-TON. Intervalle de musique, valant à-peu-près la moitié d'un Ton, & qu'on appelle plus communément *Semi-Ton.* (Voyez SEMI-TON.)

DESCENDRE, *v. n.* C'est baisser la voix, *vocem remittere* : c'est faire succéder les Sons de l'aigu au grave, ou du haut au bas. Cela se présente à l'œil par notre maniere de noter.

DESSEIN, *s. m.* C'est l'invention & la conduite du sujet, la disposition de chaque Partie, & l'ordonnance générale du tout.

Ce n'est pas assez de faire de beaux chants & une bonne harmonie; il faut lier tout cela par un sujet principal, auquel se rapportent toutes les parties de l'ouvrage, & par lequel il soit *un.* Cette unité doit régner dans le chant, dans le mouvement, dans le caractere, dans l'harmonie, dans la modulation. Il faut que tout cela se rapporte à une idée commune qui le réunisse. La difficulté est d'associer ces préceptes avec une élégante variété, sans laquelle tout devient ennuyeux. Sans doute le musicien, aussi-bien que le Poëte

& le Peintre, peut tout oser en faveur de cette variété charmante, pourvu que, sous prétexte de contraster, on ne nous donne pas pour des ouvrages bien dessinés, des musiques toutes hachées, composées de petits morceaux étranglés, & de caracteres si opposés, que l'assemblage en fasse un tout monstrueux.

Non ut placidis coeant immitia, non ut
Serpentes avibus geminentur, tigribus agni.

C'est donc dans une distribution bien entendue, dans une juste proportion entre toutes les parties, que consiste la perfection du *Dessein* : & c'est surtout en ce point que l'immortel Pergolèse a montré son jugement, son goût, & a laissé si loin derriere lui tous ses rivaux. Son *Stabat Mater*, son *Orfeo*, sa *Serva Padrona*, sont, dans trois genres différens, trois chef-d'œuvres de *Dessein* également parfaits.

Cette idée du *Dessein* général d'un ouvrage, s'applique aussi en particulier à chaque morceau qui le compose. Ainsi l'on dessine un air, un Duo, un Chœur, &c. Pour cela, après avoir imaginé son sujet on le distribue, selon les regles d'une bonne modulation, dans toutes les Parties où il doit être entendu, avec une telle proportion qu'il ne s'efface point de l'esprit des auditeurs, & qu'il ne se représente pourtant jamais à leur oreille qu'avec les graces de la nouveauté. C'est une faute de *Dessein* de laisser oublier son sujet; c'en est une plus grande de le poursuivre jusqu'à l'ennui.

DESSINER, *v. a.* Faire le dessein d'une Piece ou d'un morceau de musique. (Voyez DESSEIN.) *Ce Compositeur dessine bien ses ouvrages. Voilà un Chœur fort mal* dessiné.

DESSUS, *s. m.* La plus aigüe des Parties de la musique, celle qui regne au-dessus de toutes les autres. C'est dans ce sens qu'on dit dans la musique instrumentale, *Dessus* de violon, *Dessus* de flûte ou de hautbois, & en général *Dessus* de symphonie.

Dans la musique vocale, le *Dessus* s'exécute par des voix de femmes, d'enfans, & encore par des *castrati* dont la

voix, par des rapports difficiles à concevoir, gagne une octave en haut, & en perd une en bas, au moyen de cette mutilation.

Le *Deſſus* ſe diviſe ordinairement en premier & ſecond, & quelquefois même en trois. La Partie vocale qui exécute le ſecond *Deſſus*, s'appelle *Bas-Deſſus*, & l'on fait auſſi des récits à voix ſeule pour cette partie. Un beau *Bas-Deſſus* plein & ſonore, n'eſt pas moins eſtimé en Italie que les voix claires & aigües; mais on n'en fait aucun cas en France. Cependant par un caprice de la mode, j'ai vu fort applaudir, à l'opéra de Paris, une Mlle. Gondré, qui en effet avoit un fort beau *Bas-Deſſus*.

DÉTACHÉ, *partic. pris ſubſtantivement.* Genre d'exécution par lequel, au lieu de ſoutenir les notes durant toute leur valeur, on les ſépare par des ſilences pris ſur cette même valeur. Le *Détaché* tout-à-fait bref & ſec, ſe marque ſur les notes par des points alongés.

DÉTONNER, *v. n.* C'eſt ſortir de l'intonation; c'eſt altérer mal-à-propos la juſteſſe des intervalles, & par conſéquent chanter faux. Il y a des muſiciens dont l'oreille eſt ſi juſte, qu'ils ne *détonnent* jamais; mais ceux-là ſont rares Beaucoup d'autres ne *détonnent* point par une raiſon contraire; car, pour ſortir du Ton, il faudroit y être entré. Chanter ſans clavecin, crier, forcer ſa voix en haut ou en bas, & avoir plus d'égard au volume qu'à la juſteſſe, ſont des moyens preſque sûrs de ſe *gâter* l'oreille, & de *Détonner*.

DIACOMMATIQUE, *adj.* Nom donné par M. Serre à une eſpece de quatrieme genre, qui conſiſte en certaines tranſitions harmoniques, par leſquelles la même note reſtant en apparence ſur le même degré, monte ou deſcend d'un Comma, en paſſant d'un accord à un autre, avec lequel elle paroît faire liaiſon.

32 27
Par exemple, ſur ce paſſage de la Baſſe *fa re* dans le
80
mode majeur d'*ut*, le *la*, Tierce majeure de la premiere note, reſte pour devenir Quinte de *re*, or la Quinte juſte

27 54 80 81
de *re* ou de *re* n'eſt pas *la*, mais *la* : ainſi le muſicien qui entonne le *la* doit naturellement lui donner les deux into-
80 81
nations conſécutives *la la*, leſquelles diffèrent d'un Comma.

De même dans la Folie d'Eſpagne, au troiſieme temps de la troiſieme meſure, on peut y concevoir que la Tonique
80 81
re monte d'un Comma pour former la ſeconde *re* du mode majeur d'*ut*, lequel ſe déclare dans la meſure ſuivante, & ſe trouve ainſi ſubitement amené dans ce paralogiſme muſical, par ce double-emploi du *re*.

Lors encore que, pour paſſer bruſquement du mode mineur de *la* en celui d'*ut* majeur, on change l'accord de ſeptieme diminuée *ſol* Dièſe, *ſi*, *re*, *fa*, en accord de ſimple ſeptieme *ſol*, *ſi*, *re*, *fa*, le mouvement chromatique du *ſol* Dièſe au *ſol* naturel eſt bien le plus ſenſible, mais il n'eſt pas le ſeul; le *re* monte auſſi d'un mouvement diacomma-
80 81
tique de *re* à *re*; quoique la note le ſuppoſe permanent ſur le même degré.

On trouvera quantité d'exemples de ce genre *Diacommatique*, particuliérement lorſque la modulation paſſe ſubitement du majeur au mineur, ou du mineur au majeur. C'eſt, ſurtout dans l'Adagio, ajoute M. Serre, que les grands maîtres, quoique guidés uniquement par le ſentiment, font uſage de ce genre de tranſitions, ſi propre à donner a la modulation une apparence d'indéciſion, dont l'oreille & le ſentiment éprouvent ſouvent des effets qui ne ſont point équivoques.

DIACOUSTIQUE, *ſ. ſ.* C'eſt la recherche des propriétés du Son réfracté en paſſant à travers différens milieux; c'eſt-à-dire, d'un plus denſe dans un plus rare, & au contraire. Comme les rayons viſuels ſe dirigent plus aiſément que les Sons par des lignes ſur certains points, auſſi les expériences de la *Diacouſtique* ſont-elles infiniment plus difficiles que celles de la dioptrique. (Voyez SON.)

Ce mot eſt formé du Grec διὰ, *par*, & d'ἀκούω *j'entends.*

DIAGRAMME, *ſ. m* C'étoit, dans la muſique ancienne, la table ou le modèle qui préſentoit à l'œil l'étendue générale de tous les Sons d'un ſyſtême, ou ce que nous appellons aujourd'hui *Echelle*, *Gamme*, *Clavier*. Voyez ces mots.

DIALOGUE, *ſ. m.* Compoſition à deux voix ou deux inſtrumens qui ſe répondent l'un à l'autre, & qui ſouvent ſe réuniſſent. La plupart des ſcenes d'opéra ſont, en ce ſens, des *Dialogues*; & les *Duo* Italiens en ſont toujours : mais ce mot s'applique plus préciſément à l'orgue; c'eſt ſur cet inſtrument qu'un organiſte joue des *Dialogues*, en ſe répondant avec différens jeux, ou ſur différens Claviers

DIAPASON, *ſ. m.* Terme de l'ancienne muſique, par lequel les Grecs exprimoient l'intervalle ou la conſonnance de l'octave. (Voyez OCTAVE.)

Les facteurs d'inſtrumens de muſique nomment aujourd'hui *Diapaſons* certaines tables où ſont marquées les meſures de ces inſtrumens & de toutes leurs parties.

On appelle encore *Diapaſon* l'étendue convenable à une Voix ou à un inſtrument. Ainſi, quand une Voix ſe force, on dit qu'elle ſort du *Diapaſon* : & l'on dit la même choſe d'un inſtrument dont les cordes ſont trop lâches ou trop tendues, qui ne rend que peu de Son, ou qui rend un Son déſagréable, parce que le Ton en eſt trop haut ou trop bas.

Ce mot eſt formé de διὰ, *par*, & πασῶν, *toutes*; parce que l'Octave embraſſe toutes les Notes du ſyſtême parfait.

DIAPENTE, *ſ. f.* Nom donné par les Grecs à l'Intervalle que nous appellons Quinte, & qui eſt la ſeconde des conſonnances. (Voyez CONSONNANCE, INTERVALLE, QUINTE.)

Ce mot eſt formé de διὰ, *par*, & de πεντε, *cinq*, parce qu'en parcourant cet Intervalle diatoniquement on prononce cinq différens Sons.

DIAPENTER, en *latin* DIAPENTISSARE, *v. n.* Mot barbare employé par Muris & par nos anciens Muſiciens. (Voyez QUINTER.)

DIAPHONIE, *s. f.* Nom donné par les Grecs à tout Intervalle ou Accord dissonant, parce que les deux Sons se choquant mutuellement, se divisent, pour ainsi dire, & font sentir désagréablement leur différence. Gui Arétin donne aussi le nom de *Diaphonie* à ce qu'on a depuis appellé *Discant*, à cause des deux Parties qu'on y distingue.

DIAPTOSE. Intercidence, ou petite Chûte, *s. f.* C'est dans le Plain-Chant une sorte de Périélèse, ou de Passage qui se fait sur la derniere Note d'un chant, ordinairement après un grand Intervalle en montant Alors, pour assurer la justesse de cette finale, on la marque deux fois en séparant cette répétition par une troisieme Note que l'on baisse d'un degré en maniere de Note sensible, comme *ut si ut* ou *mi re mi*.

DIASCHISMA, *s. m.* C'est dans la musique ancienne, un Intervalle faisant la moitié du semi-Ton mineur. Le rapport en est de 24 $\sqrt[2]{600}$, & par conséquent irrationel.

DIASTEME, *s. m.* Ce mot, dans la musique ancienne, signifie proprement *Intervalle*, & c'est le nom que donnoient les Grecs à l'Intervalle simple, par opposition à l'Intervalle composé qu'ils appelloient *Systême*. (Voyez INTERVALLE, SYSTEME.)

DIATESSARON. Nom que donnoient les Grecs à l'Intervalle que nous appellons *Quarte*, & qui est la troisieme des consonnances (Voyez CONSONNANCE, INTERVALLE, QUARTE.)

Ce mot est composé de *διά*, *par*, & du génitif de *τέσσαρες*, *quatre*; parce qu'en parcourant diatoniquement cet Intervalle on prononce quatre différens Sons.

DIATESSERONER, *en latin* DIATESSERONARE, *v. n.* Mot barbare employé par Muris & par nos anciens Musiciens. (Voyez QUARTER.)

DIATONIQUE, *adj.* Le genre *Diatonique* est celui des trois qui procede par Tons & semi-Tons majeurs, selon la division naturelle de la Gamme; c'est-à-dire, celui dont le moindre Intervalle est d'un degré conjoint: ce qui n'em-

pêche pas que les parties ne puiſſent procéder par de plus grands Intervalles, pourvu qu'ils ſoient tous pris ſur des degrés *Diatoniques*.

Ce mot vient du Grec διὰ, *par*, & de τὸνος, *Ton*, c'eſt-à-dire, paſſant d'un Ton à un autre.

Le genre *Diatonique* des Grecs réſultoit de l'une des trois regles principales qu'ils avoient établies pour l'Accord des Tétracordes. Ce Genre ſe diviſoit en pluſieurs eſpeces, ſelon les divers rapports dans leſquels ſe pouvoit diviſer l'Intervalle qui le déterminoit; car cet Intervalle ne pouvoit ſe reſſerrer au-delà d'un certain point ſans changer de genre. Ces diverſes eſpeces du même genre ſont appellées χρόας, *couleurs*, par Ptolomée qui en diſtingue ſix; mais la ſeule en uſage dans la pratique étoit celle qu'il appelle *Diatonique-Ditonique*, dont le Tétracorde étoit composé d'un ſemi-Ton foible & de deux Tons majeurs. Ariſtoxène diviſe ce même genre en deux eſpeces ſeulement; ſavoir, le *Diatonique tendre* ou *mol*, & le *Syntonique* ou *dur*. Ce dernier revient au *Diatonique* de Ptolomée. Voyez les rapports de l'un & de l'autre, *Pl.* M, *Fig.* 5.

Le genre *diatonique* moderne réſulte de la marche conſonnante de la baſſe ſur les cordes d'un même mode, comme on peut le voir par la *Figure* 7 de la *Planche K*. Les rapports en ont été fixés par l'uſage des mêmes cordes en divers Tons: de ſorte que, ſi l'harmonie a d'abord engendré l'Echelle *Diatonique*, c'eſt la modulation qui l'a modifiée; & cette Echelle, telle que nous l'avons aujourd'hui, n'eſt exacte ni quant au chant, ni quant à l'harmonie, mais ſeulement quant au moyen d'employer les mêmes Sons à divers uſages.

Le genre *Diatonique* eſt, ſans contredit, le plus naturel des trois, puiſqu'il eſt le ſeul qu'on peut employer ſans changer de Tons. Auſſi l'intonation en eſt-elle incomparablement plus aiſée que celle des deux autres, & l'on ne peut guerre douter que les premiers chants n'aient été trouvés dans ce genre: mais il faut remarquer que, ſelon les loix de la modulation, qui permet & qui preſcrit même le

passage d'un Ton & d'un Mode à l'autre, nous n'avons presque point, dans notre musique, de *Diatonique* bien pur. Chaque Ton particulier est bien, si l'on veut, dans le genre *Diatonique*; mais on ne sauroit passer de l'un à l'autre sans quelque Transition chromatique, au moins sous-entendue dans l'harmonie. Le *Diatonique* pur, dans lequel aucun des Sons n'est altéré ni par la Clef, ni accidentellement, est appellé par Zarlin *Diatono-diatonique*, & il en donne pour exemple le Plain-Chant de l'Eglise. Si la Clef est armée d'un Bémol, pour lors c'est, selon lui, le *Diatonique mol*, qu'il ne faut pas confondre avec celui d'Aristoxène. (Voyez MOL.) A l'égard de la Transposition par Dièse, cet auteur n'en parle point, & l'on ne la pratiquoit pas encore de son temps. Sans doute, il lui auroit donné le nom de *Diatonique dur*, quand même il en auroit résulté un mode mineur, comme celui d'*E la mi* : car dans ces temps où l'on n'avoit point encore les notions harmoniques de ce que nous appellons Tons & Modes, & où l'on avoit déjà perdu les autres notions que les Anciens attachoient aux mêmes mots, on regardoit plus aux altérations particulieres des Notes qu'aux rapports généraux qui en résultoient. (Voyez TRANSPOSITIONS.)

SONS *ou* CORDES DIATONIQUES. Euclide distingue sous ce nom, parmi les Sons mobiles, ceux qui ne participent point du genre épais, même dans le chromatique & l'enharmonique. Ces Sons dans chaque genre sont au nombre de cinq; savoir, le troisieme de chaque Tétracorde: & ce sont les mêmes que d'autres auteurs appellent *Apycni*. (Voyez APYCNI, GENRE, TÉTRACORDE.)

DIAZEUXIS, *s. f.* Mot Grec qui signifie *division*, *séparation*, *disjonction*. C'est ainsi qu'on appelloit, dans l'ancienne musique, le Ton qui séparoit deux Tétracordes disjoints, & qui, ajouté à l'un des deux, en formoit la *Diapente*. C'est notre Ton majeur, dont le rapport est de 8 à 9, & qui est en effet la différence de la Quinte à la Quarte.

La *Diazeuxis* se trouvoit, dans leur musique, entre la

Mèſe, & la Paramèſe, c'eſt-à-dire, entre le Son le plus aigu du ſecond Tétracorde & le plus grave du troiſieme ; ou bien entre la Nete Synnéménon & la Paramèſe Hyperboléon, c'eſt-à-dire, entre le troiſieme & le quatrieme Tétracorde, ſelon que la disjonction ſe feſoit dans l'un ou dans l'autre lieu : car elle ne pouvoit ſe pratiquer à la fois dans tous les deux.

Les cordes homologues des deux Tétracordes entre leſquels il y avoit *Diazeuxis*, ſonnoient la Quinte, au lieu qu'elles ſonnoient la Quarte quand ils étoient conjoints.

DIÉSER, *v. a* C'eſt armer la clef de Dièſes, pour changer l'ordre & le lieu des ſemi-Tons majeurs, ou donner à quelque Note un Dièſe accidentel, ſoit pour le chant, ſoit pour la modulation. (Voyez DIÈSE.)

DIESIS, *ſ. m.* C'eſt, ſelon le vieux Bacchius, le plus petit intervalle de l'ancienne muſique. Zarlin dit que Philolaüs Pythagoricien donna le nom de *Diéſis* au Limma; mais il ajoute peu après que le *Diéſis* de Pythagore eſt la différence du Limma & de l'Apotome. Pour Ariſtoxène, il diviſoit ſans beaucoup de façons le *Ton* en deux parties égales, ou en trois, ou en quatre. De cette derniere diviſion réſultoit le *Dièſe* enharmonique mineur ou quart de Ton ; de la ſeconde, *le Dièſe* mineur chromatique ou le tiers d'un Ton; & de la troiſieme, le *Dièſe* majeur, qui faiſoit juſte un demi-Ton.

DIESE ou DIESIS, chez les modernes, n'eſt pas proprement, comme chez les anciens, un intervalle de muſique; mais un ſigne de cet intervalle, qui marque qu'il faut élever le Son de la Note devant laquelle il ſe trouve, au-deſſus de celui qu'elle devroit avoir naturellement; ſans cependant la faire changer de degré ni même de nom. Or, comme cette élévation ſe peut faire du moins de trois manieres dans les genres établis, il y a de trois ſortes de *Dièſes*; ſavoir:

1°. Le *Dièſe* enharmonique mineur ou ſimple *Dièſe*, qui ſe figure par une croix de Saint André, ainſi ✕. Selon tous nos Muſiciens, qui ſuivent la pratique d'Ariſtoxène, il

éleve la Note d'un Quart-de-Ton ; mais il n'eſt proprement que l'excès du ſemi-Ton majeur ſur le ſemi-Ton mineur. Ainſi du *mi* naturel au *fa* Bémol, il y a un Dièſe enharmonique dont le rapport eſt de 125 à 128.

2°. Le *Dièſe* chromatique, double *Dièſe*, ou *Dièſe* ordinaire, marqué par une double croix ✱ éleve la Note d'un ſemi-Ton mineur. Cet intervalle eſt égal à celui du Bémol, c'eſt-à-dire, la différence du ſemi-Ton majeur au Ton mineur : ainſi, pour monter d'un Ton depuis le *mi* naturel, il faut paſſer au *fa Dièſe*. Le rapport de ce *Dièſe* eſt de 24 à 25. Voyez ſur cet article une remarque eſſentielle au mot *ſemi-Ton*.

3°. Le *Dièſe* enharmonique majeur ou triple *Dièſe*, marqué par une croix triple ✳ éleve, ſelon les Ariſtoxéniens, la Note d'environ trois quarts de Ton. Zarlin dit qu'il l'éleve d'un ſemi-Ton mineur ; ce qui ne ſauroit s'entendre de notre ſemi-Ton, puiſqu'alors ce *Dièſe* ne différeroit en rien de notre *Dièſe* chromatique.

De ces trois *Dièſes*, dont les Intervalles étoient tous pratiqués dans la muſique ancienne, il n'y a plus que le chromatique qui ſoit en uſage dans la nôtre ; l'intonation des *Dièſes* enharmoniques étant pour nous d'une difficulté preſque inſurmontable, & leur uſage étant d'ailleurs aboli par notre ſyſtême tempéré.

Le *Dièſe*, de même que le Bémol, ſe place toujours à gauche, devant la Note qui le doit porter; & devant ou après le chiffre, il ſignifie la même choſe que devant une Note. (Voyez CHIFFRES.) Les *Dièſes* qu'on mêle parmi les chiffres de la baſſe-continue, ne ſont ſouvent que de ſimples croix comme le *Dièſe* enharmonique : mais cela ne ſauroit cauſer d'équivoque, puiſque celui-ci n'eſt plus en uſage.

Il y a deux manieres d'employer le *Dièſe* : l'une accidentelle, quand dans le cours du chant on le place à la gauche d'une Note. Cette Note dans les modes majeurs ſe trouve le plus communément la quatrieme du Ton ; dans

les modes mineurs, il faut le plus souvent deux *Dièses* accidentels, surtout en montant; savoir, un sur la sixieme Note, & un autre sur la septieme.

Le *Dièse* accidentel n'altere que la Note qui le suit immédiatement, ou, tout au plus, celles qui dans la même mesure se trouvent sur le même degré, & quelquefois à l'Octave, sans aucun signe contraire.

L'autre maniere est d'employer le *Dièse* à la clef, & alors il agit dans toute la suite de l'air & sur toutes les Notes qui sont placées sur le même degré où est le *Dièse*, à moins qu'il ne soit contrarié par quelque Bémol ou Béquarre, ou bien que la clef ne change.

La position des *Dièses* à la clef n'est pas arbitraire, non plus que celle des Bémols; autrement les deux semi-Tons de l'Octave seroient sujets à se trouver entr'eux hors des intervalles prescrits. Il faut donc appliquer aux *Dièses* un raisonnement semblable à celui que nous avons fait au mot Bémol, & l'on trouvera que l'ordre des *Dièses* qui convient à la clef, est celui des Notes suivantes, en commençant par *fa*, & montant successivement de Quinte, ou descendant de Quarte jusqu'au *la*, auquel on s'arrête ordinairement, parce que le *Dièse* du *mi*, qui le suivroit, ne differe point du *fa* sur nos claviers.

Ordre des Dièses a la Clef.

***Fa*, *Ut*, *Sol*, *Re*, *La*, &c.**

Il faut remarquer qu'on ne sauroit employer un *Dièse* à la clef sans employer aussi ceux qui le précedent; ainsi le *Dièse* de l'*ut* ne se pose qu'avec celui du *fa*; celui du *sol* qu'avec les deux précédens, &c.

J'ai donné, au mot *Clef transposée*, une formule pour trouver tout d'un coup si un Ton ou Mode doit porter des *Dièses* à la clef, & combien.

Voilà l'acception du mot *Dièse*, & son usage, dans la pratique. Le plus ancien manuscrit où j'en aie vu le signe

employé, est celui de Jean de Muris; ce qui me fait croire qu'il pourroit bien être de son invention. Mais il ne paroît avoir, dans ses exemples, que l'effet du Béquarre: aussi cet auteur donne-t-il toujours le nom de *Diésis* au semi-Ton majeur.

On appelle *Dièses*, dans les calculs harmoniques, certains intervalles plus grands qu'un Comma & moindres qu'un semi-Ton, qui font la différence d'autres intervalles engendrés par les progressions & rapports des consonnances. Il y a trois de ces *Dièses*; 1°. le *Dièse majeur*, qui est la différence du semi-Ton majeur au semi-Ton mineur, & dont le rapport est de 125 à 128; 2°. le *Dièse mineur*, qui est la différence du semi-Ton mineur au *Dièse majeur*, & en rapport de 3072 à 3125; 3°. le *Dièse maxime*, en rapport de 243 à 250, qui est la différence du Ton mineur au semi-Ton maxime. (Voyez SEMI-TON.)

Il faut avouer que tant d'acceptions diverses du même mot dans le même art, ne sont gueres propres qu'à causer de fréquentes équivoques, & à produire un embrouillement continuel.

DIEZEUGMENON, *genit. fém. plur.* Tétracorde *diezeugmenon* ou des *Séparés*, est le nom que donnoient les Grecs à leur troisieme Tétracorde, quand il étoit disjoint d'avec le second. (Voyez TÉTRACORDE.)

DIMINUÉ, *adj.* Intervalle *diminué* est tout Intervalle mineur dont on retranche un semi-Ton par un Dièse à la Note inférieure, ou par un Bémol à la supérieure. A l'égard des intervalles justes que forment les consonnances parfaites, lorsqu'on les diminue d'un semi-Ton l'on ne doit point les appeller *diminués*, mais *faux*; quoiqu'on dise quelquefois mal-à-propos *Quarte diminuée*, au lieu de dire Fausse-Quarte, & *Octave diminuée*, au lieu de dire Fausse-Octave.

DIMINUTION, *s. f.* Vieux mot, qui signifioit la division d'une Note longue, comme une Ronde ou une Blanche, en plusieurs autres Notes de moindre valeur. On entendoit encore par ce mot tous les Fredons & autres passages qu'on a depuis appellés *Roulemens* ou *Roulades*. (Voyez ces mots.)

DIOXIE, *s. f.* C'est, au rapport de Nicomaque, un nom que les anciens donnoient quelquefois à la consonnance de la Quinte, qu'ils appelloient plus communément *Diapente*. (Voyez DIAPENTE.)

DIRECT, *adj.* Un intervalle *direct*, est celui qui fait un harmonique quelconque sur le Son fondamental qui le produit. Ainsi la Quinte, la Tierce majeure, l'Octave & leurs Répliques, sont rigoureusement les seuls intervalles *directs* : mais par extension l'on appelle encore intervalles *directs* tous les autres, tant consonnans que dissonans, que fait chaque partie avec le Son fondamental pratique, qui est ou doit être au-dessous d'elle ; ainsi la Tierce mineure est un intervalle *direct* sur un accord en Tierce mineure, & de même la Septieme ou la Sixte-ajoutée sur les accords qui portent leur nom.

Accord direct, est celui qui a le Son fondamental au grave, & dont les parties sont distribuées, non pas selon l'ordre le plus naturel, mais selon leur ordre le plus rapproché. Ainsi l'accord parfait *direct* n'est pas Octave, Quinte & Tierce, mais Tierce, Quinte & Octave.

DISCANT ou DÉCHANT, *s. m.* C'étoit dans nos anciennes musiques, cette espèce de contre-point que composoient sur le champ les parties supérieures en chantant impromptu sur le Tenor ou la Basse ; ce qui fait juger de la lenteur avec laquelle devoit marcher la musique, pour pouvoir être exécutée de cette maniere par des Musiciens aussi peu habiles que ceux de ce temps-là. *Discantat*, dit Jean de Muris, *qui simul cum uno vel pluribus dulciter cantat, ut ex distinctis Sonis Sonus unus fiat, non unitate simplicitatis, sed dulcis concordisque mixtionis unione.* Après avoir expliqué ce qu'il entend par consonnances, & le choix qu'il convient de faire entr'elles, il reprend aigrement les chanteurs de son temps qui les pratiquoient presque indifféremment. « De quel front, dit-il, si nos regles sont bonnes, osent *Déchanter* ou composer le *Discant*, ceux qui n'entendent rien au choix des accords, qui ne se doutent pas même de ceux qui sont le plus ou moins concordans, qui ne savent ni desquels il faut s'abstenir,

s'abstenir, ni desquels on doit user le plus fréquemment, ni dans quels lieux il les faut employer, ni rien de ce qu'exige la pratique de l'art bien entendu? S'ils rencontrent, c'est par hasard; leurs Voix errent sans regle sur le Tenor: qu'elles s'accordent, si Dieu le veut; ils jettent leurs Sons à l'aventure, comme la pierre que lance au but une main mal-adroite, & qui de cent fois le touche à peine une. » Le bon Magister Muris apostrophe ensuite ces corrupteurs de la pure & simple harmonie, dont son siecle abondoit ainsi que le nôtre. *Heu! proh dolor! His temporibus aliqui suum defectum inepto proverbio colorare moliuntur: Iste est, inquiunt, novus discantandi modus: novis scilicet uti consonantiis. Offendunt ii intellectum eorum qui tales defectus agnoscunt, offendunt sensum; nam inducere cùm deberent delectationem, adducunt tristitiam. O incongruum proverbium! ô mela coloratio! irrationabilis excusatio! ô magnus abusus, magna ruditas, magna bestialitas, ut asinus sumatur pro homine, capra pro leone, ovis pro pisce, serpens pro salmone! si enim concordiæ confundantur cum discordiis, ut nullatenùs una distinguatur ab aliâ. O! si antiqui periti Musicæ doctores tales audissent Discantatores, qui dixissent? Quid fecissent? Sic discantantem increparent, & dicerent: Non hunc discantum quo uteris de me sumis. Non tuum cantum unum & concordantem cum me facis. De quo te intromittis? Mihi non congruis, mihi adversarius, scandalum tu mihi es; ô utinam taceres! Non concordas, sed deliras & discordas.*

DISCORDANT, *adj.* On appelle ainsi tout instrument dont on joue, & qui n'est pas d'accord, toute voix qui chante faux, toute partie qui ne s'accorde pas avec les autres. Une intonation qui n'est pas juste fait un Ton *faux*. Une suite de Tons *faux* fait un chant *discordant*; c'est la différence de ces deux mots.

DISDIAPASON, *s. m.* Nom que donnoient les Grecs à l'intervalle que nous appellons *double octave*.

Le *disdiapason* est à-peu-près la plus grande étendue que puissent parcourir les voix humaines sans se forcer; il y en a même assez peu qui l'entonnent bien pleinement. C'est

pourquoi les Grecs avoient borné chacün de leurs modes à cette étendue, & lui donnoient le nom de fyftême parfait. (Voyez MODE, GENRE, SYSTÊME.)

DISJOINT. *adj.* Les Grecs donnoient le nom relatif de *disjoints* à deux tétracordes qui fe fuivoient immédiatement, lorfque la corde la plus grave de l'aigu étoit un *ton* au-deffus de la plus aiguë du grave, au lieu d'être la même. Ainfi les deux tétracordes hypaton & diézeugménon, étoient *disjoints*, & les deux tétracordes fynnéménon & hyperboléon l'étoient auffi. (Voyez TÉTRACORDE.)

On donne parmi nous le nom de *disjoints* aux intervalles qui ne fe fuivent pas immédiatement, mais font féparés par un autre intervalle. Ainfi ces deux intervalles *ut mi* & *fol fi* font *disjoints*. Les degrés qui ne font pas conjoints, mais qui font compofés de deux ou plufieurs degrés conjoints, s'appellent auffi degrés *disjoints*. Ainfi chacun des deux intervalles dont je viens de parler forme un degré *disjoint*.

DISJONCTION. C'étoit, dans l'ancienne mufique, l'efpace qui féparoit la mèfe de la paramèfe, ou en général, un tétracorde du tétracorde voifin, lorfqu'ils n'étoient pas conjoints. Cet efpace étoit d'un *ton*, & s'appelloit en Grec *Diazeuxis*.

DISSONANCE, *f. f.* Tout fon qui forme avec un autre, un accord défagréable à l'oreille, ou mieux, tout intervalle qui n'eft pas confonnant. Or, comme il n'y a point d'autres confonnances que celles que forment entre eux & avec le fondamental les fons de l'accord parfait, il s'enfuit que tout autre intervalle eft une véritable *diffonance* : même les anciens comptoient pour telles les tierces & les fixtes, qu'ils retranchoient des accords confonnans

Le terme de *diffonance* vient de deux mots, l'un Grec, l'autre Latin, qui fignifient *fonner à double.* En effet, ce qui rend la *diffonance* défagréable, eft que les fons qui la forment, loin de s'unir à l'oreille, fe repouffent, pour ainfi dire, & font entendus par elle comme deux fons diftincts, quoique frappés à la fois.

On donne le nom de *dissonance* tantôt à l'intervalle & tantôt à chacun des deux sons qui le forment. Mais quoique deux sons dissonent entr'eux, le nom de *dissonance* se donne plus spécialement à celui des deux qui est étranger à l'accord.

Il y a une infinité de *dissonances* possibles; mais, comme dans la musique on exclut tous les intervalles que le systême reçu ne fournit pas, elles se réduisent à un petit nombre; encore pour la pratique ne doit-on choisir parmi celles-là que celles qui conviennent au genre & au mode, & enfin exclure même de ces dernieres celles qui ne peuvent s'employer selon les regles prescrites. Quelles sont ces regles? Ont-elles quelque fondement naturel, ou sont-elles purement arbitraires? Voilà ce que je me propose d'examiner dans cet article.

Le principe physique de l'Harmonie se tire de la production de l'accord parfait par la résonnance d'un son quelconque: toutes les consonnances en naissent, & c'est la nature même qui les fournit. Il n'en va pas ainsi de la *dissonance*, du moins telle que nous la pratiquons. Nous trouvons bien, si l'on veut, sa génération dans les progressions des intervalles consonnans & dans leurs différences; mais nous n'appercevons pas de raison physique qui nous autorise à l'introduire dans le corps même de l'harmonie. Le P. Mersenne se contente de montrer la génération par le calcul & les divers rapports des *dissonances*, tant de celles qui sont rejettées, que de celles qui sont admises; mais il ne dit rien du droit de les employer. M. Rameau dit en termes formels, que la *dissonance* n'est pas naturelle à l'harmonie, & qu'elle n'y peut être employée que par le secours de l'art. Cependant, dans un autre ouvrage, il essaie d'en trouver le principe dans les rapports des nombres & les proportions harmonique & arihtmétique, comme s'il y avoit quelque identité entre les propriétés de la quantité abstraite & les sensations de l'ouïe! Mais après avoir bien épuisé des analogies, après bien des métamorphoses de ces diverses proportions les unes dans les autres, après bien des opéra-

tions & d'inutiles calculs, il finit par établir sur de légeres convenances, la *dissonance* qu'il s'est tant donné de peine à chercher. Ainsi, parce que dans l'ordre des sons harmoniques la proportion arithmétique lui donne, par les longueurs des cordes, une tierce mineure au grave, (remarquez qu'elle la donne à l'aigu par le calcul des vibrations,) il ajoute au grave de la sous-dominante une nouvelle tierce mineure. La proportion harmonique lui donne une tierce mineure à l'aigu, (elle la donneroit au grave par les vibrations,) & il ajoute à l'aigu de la dominante une nouvelle tierce mineure. Ces tierces ainsi ajoutées ne font point, il est vrai, de proportion avec les rapports précédens; les rapports mêmes qu'elles devroient avoir se trouvent altérés; mais n'importe: M. Rameau fait tout valoir pour le mieux; la proportion lui sert pour introduire la *dissonance*, & le défaut de proportion pour la faire sentir.

L'illustre géometre qui a daigné interpréter au public le systême de M. Rameau, ayant supprimé tous ces vains calculs, je suivrai son exemple, ou plutôt je transcrirai ce qu'il dit de la *dissonance*, & M. Rameau me devra des remerciemens d'avoir tiré cette explication des *Elémens de Musique* plutôt que de ses propres écrits.

Supposant qu'on connoisse les cordes essentielles du ton selon le systême de M. Rameau; savoir, dans le ton d'*ut* la tonique *ut*, la dominante *sol* & la sous-dominante *fa*, on doit savoir aussi que ce même ton d'*ut* a les deux cordes *ut* & *sol* communes avec le ton de *sol*, & les deux cordes *ut* & *fa* communes avec le ton de *fa*. Par conséquent cette marche de basse *ut sol* peut appartenir au ton d'*ut* ou au ton de *sol*, comme la marche de basse *fa ut* ou *ut fa*, peut appartenir au ton d'*ut* ou au ton de *fa*. Donc, quand on passe d'*ut* à *fa* ou à *sol* dans une basse-fondamentale, on ignore encore jusque-là dans quel ton l'on est. Il seroit pourtant avantageux de le savoir & de pouvoir, par quelque moyen, distinguer le générateur de ses quintes.

On obtiendra cet avantage en joignant ensemble les sons *sol* & *fa* dans une même harmonie; c'est-à-dire, en joi-

gnant à l'harmonie *sol si re* de la quinte *sol* l'autre quinte *fa*, en cette maniere *sol si re fa* : ce *fa* ajouté étant la septieme de *sol* fait *dissonance.* C'est pour cette raison que l'accord *sol si re fa* est appellé accord dissonant ou accord de septieme. Il sert à distinguer la quinte *sol* du générateur *ut*, qui porte toujours, sans mêlange & sans altération, l'accord parfait *ut mi sol ut*, donné par la nature même. (Voyez ACCORD, CONSONNANCE, HARMONIE.) Par-là on voit que, quand on passe d'*ut* à *sol*, on passe en même temps d'*ut* à *fa*, parce que le *fa* se trouve compris dans l'accord de *sol*; & le ton d'*ut* se trouve, par ce moyen, entiérement déterminé, parce qu'il n'y a que ce ton seul auquel les sons *fa* & *sol* appartiennent à la fois.

Voyons maintenant, continue M. d'Alembert, ce que nous ajouterons à l'harmonie *fa la ut* de la quinte *fa* au-dessous du générateur, pour distinguer cette harmonie de celle de ce même générateur. Il semble d'abord que l'on doive y ajouter l'autre quinte *sol*, afin que le générateur *ut* passant à *fa*, passe en même temps à *sol*, & que le ton soit déterminé par là : mais cette introduction de *sol* dans l'accord *fa la ut*, donneroit deux secondes de suite, *fa sol*, *sol la*, c'est-à-dire, deux *dissonances* dont l'union seroit trop désagréable à l'oreille; inconvenient qu'il faut éviter : car si, pour distinguer le ton, nous altérons l'harmonie de cette quinte *fa*, il ne faut l'altérer que le moins qu'il est possible.

C'est pourquoi, au lieu de *sol*, nous prendrons sa quinte *re*, qui est le son qui en approche le plus; & nous aurons pour la sous-dominante *fa* l'accord *fa la ut re*, qu'on appelle accord de grande-sixte ou sixte ajoutée.

On peut remarquer ici l'analogie qui s'observe entre l'accord de la dominante *sol*, & celui de la sous-dominante *fa*.

La dominante *sol*, en montant au-dessus du générateur, a un accord tout composé de tierces en montant depuis *sol*; *sol si re fa*. Or, la sous-dominante *fa* étant au-dessous du générateur *ut*, on trouvera, en descendant d'*ut* vers *fa*

par tierce, *ut la fa re*, qui contient les mêmes sons que l'accord *fa la ut re* donne à la sous-dominante *fa*.

On voit de plus, que l'altération de l'harmonie des deux quintes ne consiste que dans la tierce mineure *re fa*, ou *fa re*, ajoutée de part & d'autre à l'harmonie de ces deux quintes.

Cette explication est d'autant plus ingénieuse qu'elle montre à la fois l'origine, l'usage, la marche de la *dissonance*, son rapport intime avec le ton, & le moyen de déterminer réciproquement l'un par l'autre. Le défaut que j'y trouve, mais défaut essentiel qui fait tout crouler, c'est l'emploi d'une corde étrangere au ton, comme corde essentielle du ton ; & cela par une fausse analogie qui, servant de base au systême de M. Rameau, le détruit en s'évanouissant.

Je parle de cette quinte au-dessous de la tonique, de cette sous-dominante entre laquelle & la tonique on n'apperçoit pas la moindre liaison qui puisse autoriser l'emploi de cette sous-dominante, non-seulement comme corde essentielle du ton, mais même en quelque qualité que ce puisse être. En effet, qu'y a-t-il de commun entre la résonnance, le frémissement des unissons d'*ut*, & le son de sa quinte en-dessous? Ce n'est point parce que la corde entiere est un *fa* que ses aliquotes résonnent au son d'*ut*, mais parce qu'elle est un multiple de la corde *ut*; & il n'y a aucun des multiples de ce même *ut* qui ne donne un semblable phénomene. Prenez le septuble, il frémira & résonnera dans ses parties ainsi que le triple; c'est-à-dire que le son de ce septuple ou ses octaves soient des cordes essentielles du ton? Tant s'en faut; puisqu'il ne forme pas même avec la tonique un rapport commensurable en notes.

Je sais que M. Rameau a prétendu qu'au son d'une corde quelconque, une autre corde à sa douzieme en dessous frémissoit sans résonner; mais, outre que c'est un étrange phonomene en acoustique qu'une corde sonore qui vibre & ne résonne pas, il est maintenant reconnu que cette prétendue expérience est une erreur, que la corde grave frémit parce qu'elle se partage, & qu'elle paroît ne pas résonner

parce qu'elle ne rend dans ses parties que l'unisson de l'aigu, qui ne se distingue pas aisément.

Que M. Rameau nous dise donc qu'il prend la quinte en dessous, parce qu'il trouve la quinte en-dessus, & que ce jeu des quintes lui paroît commode pour établir son systême; on pourra le féliciter d'une ingénieuse invention. Mais qu'il ne l'autorise point d'une expérience chimérique, qu'il ne se tourmente point à chercher dans les renversemens des proportions harmonique & arithmétique les fondemens de l'harmonie, ni à prendre les propriétés des nombres pour celles des sons.

Remarquez encore que si la contre-génération qu'il suppose pouvoit avoir lieu, l'accord de la sous-dominante *fa* ne devroit point porter une tierce majeure, mais mineure; parce que le *la* bémol est l'harmonique véritable qui lui

$$1 \quad \frac{1}{3} \quad \frac{1}{5}$$

est assigné par ce renversement *ut la fa* b. De sorte qu'à tout compte la gamme du mode majeur devroit avoir naturellement la sixte mineure; mais elle l'a majeure, comme quatrieme quinte, ou comme quinte de la seconde note: ainsi voilà encore une contradiction.

Enfin, remarquez que la quatrieme note donnée par la série des aliquotes, d'où naît le vrai diatonique naturel, n'est point l'octave de la prétendue sous-dominante dans le rapport de 4 à 3, mais une autre quatrieme note toute différente dans le rapport de 11 à 8, ainsi que tout théoricien doit l'appercevoir au premier coup-d'œil.

J'en appelle maintenant à l'expérience & à l'oreille des musiciens. Qu'on écoute combien la cadence imparfaite de la sous-dominante à la tonique est dure & sauvage, en comparaison de cette même cadence dans sa place naturelle, qui est de la tonique à la dominante. Dans le premier cas, peut-on dire que l'oreille ne desire plus rien après l'accord de la tonique? N'attend-on pas, malgré qu'on en ait, une suite ou une fin? Or, qu'est-ce qu'une tonique après laquelle l'oreille desire quelque chose? Peut-on la regarder

comme une véritable tonique, & n'eſt-on pas alors réellement dans le ton de *fa*, tandis qu'on penſe être dans celui d'*ut* ? Qu'on obſerve combien l'intonation diatonique & ſucceſſive de la quatrieme note & de la note ſenſible, tant en montant qu'en deſcendant, paroît étrangere au mode, & même pénible à la voix. Si la longue habitude y accoutume l'oreille & la voix du muſicien, la difficulté des commençans à entonner cette note doit lui montrer aſſez combien elle eſt peu naturelle. On attribue cette difficulté aux trois *tons* conſécutifs : ne devroit-on pas voir que ces trois *tons* conſécutifs, de même que la note qui les introduit, donnent une modulation barbare qui n'a nul fondement dans la nature ? Elle avoit aſſurément mieux guidé les Grecs, lorſqu'elle leur fit arrêter leur tétracorde préciſément au *mi* de notre échelle, c'eſt-à-dire, à la note qui précéde cette quatrieme ; ils aimerent mieux prendre cette quatrieme en deſſous, & ils trouverent ainſi avec leur ſeule oreille ce que toute notre théorie harmonique n'a pu encore nous faire appercevoir.

Si le témoignage de l'oreille & celui de la raiſon ſe réuniſſent, au moins dans le ſyſtême donné, pour rejetter la prétendue ſous-dominante, non-ſeulement du nombre des cordes eſſentielles du ton, mais du nombre des ſons qui peuvent entrer dans l'échelle du mode, que devient toute cette théorie des *diſſonances* ? que devient l'explication du mode mineur ? que devient tout le ſyſtême de M. Rameau ?

N'appercevant donc, ni dans la phyſique, ni dans le calcul, la véritable génération de la *diſſonance*, je lui cherchois une origine purement méchanique, & c'eſt de la maniere ſuivante que je tâchois de l'expliquer dans l'Encyclopédie, ſans m'écarter du ſyſtême-pratique de M. Rameau.

Je ſuppoſe la néceſſité de la *diſſonance* reconnue. (Voyez Harmonie & Cadence.) Il s'agit de voir où l'on doit prendre cette *diſſonance*, & comment il faut l'employer.

Si l'on compare ſucceſſivement tous les ſons de l'échelle diatonique avec le ſon fondamental dans chacun des deux modes, on n'y trouvera pour toute *diſſonance* que la ſeconde

& la ſeptieme, qui n'eſt qu'une ſeconde renverſée, & qui fait réellement ſeconde avec l'oſtave. Que la ſeptieme ſoit renverſée de la ſeconde, & non la ſeconde de la ſeptieme, c'eſt ce qui eſt évident par l'expreſſion des rapports; car celui de la ſeconde 8. 9. étant plus ſimple que celui de la ſeptieme 9. 16. l'intervalle qu'il repréſente n'eſt pas, par conſéquent, l'engendré, mais le générateur.

Je ſais bien que d'autres intervalles altérés peuvent devenir diſſonans; mais ſi la ſeconde ne s'y trouve pas exprimée ou ſous-entendue, ce ſont ſeulement des accidens de modulation auxquels l'harmonie n'a aucun égard, & ces *diſſonances* ne ſont point alors traitées comme telles. Ainſi c'eſt une choſe certaine qu'où il n'y a point de ſeconde il n'y a point de *diſſonance*; & la ſeconde eſt proprement la ſeule *diſſonance* qu'on puiſſe employer.

Pour réduire toutes les *conſonnances* à leur moindre eſpace, ne ſortons point des bornes de l'oſtave, elles y ſont toutes contenues dans l'accord parfait. Prenons donc cet accord parfait, *ſol ſi re ſol*, & voyons en quel lieu de cet accord, que je ne ſuppoſe encore dans aucun ton, nous pourrions placer une *diſſonance*; c'eſt-à-dire, une ſeconde, pour la rendre le moins choquante à l'oreille qu'il eſt poſſible. Sur le *la* entre le *ſol* & le *ſi*, elle feroit une ſeconde avec l'un & avec l'autre, & par conſéquent diſſoneroit doublement Il en ſeroit de même entre le *ſi* & le *re*, comme entre tout intervalle de tierce : reſte l'intervalle de quarte entre le *re* & le *ſol*. Ici l'on peut introduire un ſon de deux maniere; 1°. on peut ajouter la note *fa* qui fera ſeconde avec le *ſol* & tierce avec le *re*; 2°. ou la note *mi* qui fera ſeconde avec le *re* & tierce avec le *ſol*. Il eſt évident qu'on aura de chacune de ces deux manieres la *diſſonance* la moins dure qu'on puiſſe trouver, car elle ne diſſonera qu'avec un ſeul ſon, & elle engendrera une nouvelle tierce qui, auſſi-bien que les deux précédentes, contribuera à la douceur de l'accord total. D'un côté, nous aurons l'accord de ſeptieme, & de l'autre celui de ſixte-ajoutée, les deux accords diſſonans admis dans le ſyſtême de la baſſe-fondamentale.

Il ne suffit pas de faire entendre la *dissonance*, il faut la résoudre ; vous ne choquez d'abord l'oreille que pour la flatter ensuite plus agréablement. Voilà deux sons joints : d'un côté la quinte & la sixte, de l'autre la septieme & l'octave ; tant qu'ils feront ainsi la seconde, ils resteront dissonans : mais que les parties qui les font entendre s'éloignent d'un degré ; que l'une monte ou que l'autre descende diatoniquement, votre seconde, de part & d'autre, sera devenue une tierce ; c'est-à-dire, une des plus agréables consonnances. Ainsi, après *sol fa*, vous aurez *sol mi*, ou *fa la* ; & après *re mi*, *mi ut*, ou *re fa* ; c'est ce qu'on appelle sauver la *dissonance*.

Reste à déterminer lequel des deux sons joints doit monter ou descendre, & lequel doit rester en place : mais le motif de détermination saute aux yeux. Que la quinte ou l'octave restent comme cordes principales, que la sixte monte, & que la septieme descende, comme sons accessoires, comme *dissonances*. De plus, si, des deux sons joints, c'est à celui qui a le moins de chemin à faire de marcher par préférence, le *fa* descendra encore sur le *mi* après la septieme, & le *mi* de l'accord de sixte-ajoutée montera sur le *fa* : car il n'y a point d'autre marche plus courte pour sauver la *dissonance*.

Voyons maintenant quelle marche doit faire le Son fondamental relativement au mouvement assigné à la *Dissonance*. Puisque l'un des deux Sons joints reste en place, il doit faire liaison dans l'accord suivant. L'intervalle que doit former la basse-fondamentale en quittant l'accord, doit donc être déterminé sur ces deux conditions ; 1°. que l'octave du Son fondamental précédent puisse rester en place après l'accord de septieme, la Quinte après l'accord de Sixte ajoutée ; 2°. que le Son sur lequel se résout la *Dissonance* soit un des harmoniques de celui auquel passe la basse fondamentale. Or, le meilleur mouvement de la basse étant par intervalles de Quinte, si elle descend de Quinte dans le premier cas, ou qu'elle monte de Quinte dans le second, toutes les conditions seront parfaitement remplies, comme

il eſt évident, par la ſeule inſpection de l'exemple, *Pl.* A. *Fig.* 9.

De là on tire un moyen de connoître à quelle corde du Ton chacun de ces deux accords convient le mieux. Quelles ſont dans chaque Ton les deux cordes les plus eſſentielles? c'eſt la Tonique & la Dominante. Comment la baſſe peut-elle marcher en deſcendant de Quinte ſur les deux cordes eſſentielles du Ton? c'eſt en paſſant de la dominante à la tonique: donc la dominante eſt la corde à laquelle convient le mieux l'accord de ſeptieme. Comment la baſſe en montant de Quinte peut-elle marcher ſur deux cordes eſſentielles du Ton? C'eſt en paſſant de la tonique à la dominante: donc la tonique eſt la corde à laquelle convient l'accord de Sixte-ajoutée. Voilà pourquoi, dans l'exemple, j'ai donné un Dièſe au *fa* de l'accord qui ſuit celui-là: car le *re* étant dominante-tonique, doit porter la tierce majeure. La baſſe peut avoir d'autres marches; mais ce ſont-là les plus parfaites, & les deux principales cadences. (Voyez Cadence.)

Si l'on compare ces deux *Diſſonnances* avec le Son fondamental, on trouve que celle qui deſcend eſt une ſeptieme mineure, & celle qui monte une Sixte majeure; d'où l'on tire cette nouvelle regle que les *Diſſonnances* majeures doivent monter, & les mineures deſcendre: car en général un intervalle majeur a moins de chemin à faire en montant, & un intervalle mineur en deſcendant; & en général auſſi, dans les marches diatoniques les moindres intervalles ſont à préférer.

Quand l'accord de ſeptieme porte tierce majeure, cette tierce fait, avec la ſeptieme, une autre *diſſonnance* qui eſt la Fauſſe-Quinte, ou, par renverſement, le Triton. Cette tierce, vis-à-vis de la ſeptieme, s'appelle encore *diſſonnance* majeure, & il lui eſt preſcrit de monter, mais c'eſt en qualité de note ſenſible; & ſans la ſeconde, cette prétendue *diſſonnance* n'exiſteroit point, ou ne ſeroit point traitée comme telle.

Une obſervation qu'il ne faut pas oublier eſt, que les deux ſeules notes de l'Echelle qui ne ſe trouvent point dans les harmoniques des deux cordes principales *ut* & *ſol*, ſont

précifément celles qui s'y trouvent introduites par la *diffonnance*, & achevent, par ce moyen, la Gamme diatonique, qui, fans cela, feroit imparfaite : ce qui explique comment le *fa* & le *la*, quoiqu'étrangers au mode, fe trouvent dans fon Echelle, & pourquoi leur intonation, toujours rude malgré l'habitude, éloigne l'idée du Ton principal.

Il faut remarquer encore que ces deux *diffonnances*, favoir, la Sixte majeure & la feptieme mineure, ne different que d'un femi-ton, & différeroient encore moins fi les intervalles étaient bien juftes. A l'aide de cette obfervation l'on peut tirer du principe de la réfonnance une origine très approchée de l'une & de l'autre, comme je vais le montrer.

Les harmoniques qui accompagnent un Son quelconque ne fe bornent pas à ceux qui compofent l'accord parfait. Il y en a un einfinité d'autres moins fenfibles à mefure qu'ils deviennent plus aigus, & leurs rapports plus compofés ; & ces rapports font exprimés par la férie naturelle des aliquotes $\frac{1}{2}\ \frac{1}{3}\ \frac{1}{4}\ \frac{1}{5}\ \frac{1}{6}\ \frac{1}{7}$, &c. Les fix premieres termes de cette férie donnent les Sons qui compofent l'accord parfait & fes répliques, le feptieme en eft exclus; cependant ce feptieme terme entre comme eux dans la réfonnance totale du Son générateur, quoique moins fenfiblement : mais il n'y entre point comme confonnance ; il y entre donc comme *diffonnance*, & cette *diffonnance* eft donnée par la nature. Refte à voir fon rapport avec celles dont je viens de parler.

Or, ce rapport eft intermédiaire entre l'un & l'autre, & fort rapproché de tous deux : car le rapport de la Sixte majeure eft $\frac{3}{5}$, & celui de la feptieme mineure $\frac{9}{16}$. Ces deux rapports réduits aux mêmes termes font $\frac{48}{80}$ & $\frac{45}{80}$.

Le rapport de l'aliquote $\frac{1}{7}$, rapproché au fimple par fes octaves eft $\frac{4}{7}$, & ce rapport réduit au même terme avec les précédens, fe trouve intermédiaire entre les deux, de cette maniere $\frac{336}{560}\ \frac{320}{560}\ \frac{315}{560}$; où l'on voit que ce rapport moyen ne differe de la Sixte majeure que d'un $\frac{1}{35}$, ou à-peu-près deux Comma, & de la feptieme mineure que d'un $\frac{1}{112}$ qui eft beaucoup moins qu'un Comma. Pour employer les mêmes Sons dans le genre diatonique & dans divers modes, il a

fallu les altérer ; mais cette altération n'eſt pas aſſez grande pour nous faire perdre la trace de leur origine.

J'ai fait voir, au mot *Cadence*, comment l'introduction de ces deux principales *diſſonnances*, la ſeptieme & la Sixte-ajoutée, donne le moyen de lier une ſuite d'harmonie en la faiſant monter ou deſcendre à volonté par l'entrelacement des *diſſonnances*.

Je ne parle point ici de la préparation de la *diſſonnance*, moins parce qu'elle a trop d'exceptions pour en faire une regle générale, que parce que ce n'en eſt pas ici le lieu. (Voyez Préparer.) A l'égard des *diſſonnances* par ſuppoſition ou par ſuſpenſion, voyez auſſi ces deux mots Enfin, je ne dis rien non plus de la ſeptieme diminuée, accord ſingulier dont j'aurai occaſion de parler au mot Enharmonique.

Quoique cette maniere de concevoir la *diſſonnance* en donne une idée aſſez nette, comme cette idée n'eſt point tirée du fond de l'harmonie, mais de certaines convenances entre les Parties, je ſuis bien éloigné d'en faire plus de cas qu'elle ne mérite, & je ne l'ai jamais donnée que pour ce qu'elle valoit : mais on avoit juſqu'ici raiſonné ſi mal ſur la *diſſonnance*, que je ne crois pas avoir fait en cela pis que les autres. M. Tartini eſt le premier, & juſqu'à préſent le ſeul, qui ait déduit une théorie des *diſſonnances* des vrais principes de l'harmonie. Pour éviter d'inutiles répétitions, je renvoie là-deſſus au mot *Syſtême* où j'ai fait l'expoſition du ſien. Je m'abſtiendrai de juger s'il a trouvé ou non celui de la nature : mais je dois remarquer au moins que les principes de cet auteur paroiſſent avoir dans leurs conſéquences cette univerſalité & cette connexion qu'on ne trouve gueres que dans ceux qui menent à la vérité.

Encore une obſervation avant de finir cet article. Tout intervalle commenſurable eſt réellement conſonnant : il n'y a de vraiment diſſonans que ceux dont les rapports ſont irrationels ; car il n'y a que ceux-là auxquels on ne puiſſe aſſigner aucun Son fondamental commun. Mais paſſé le point où les harmoniques naturels ſont encore ſenſibles, cette conſon-

nance des intervalles commenſurables ne s'admet plus que par induction. Alors les intervalles ſont bien partie du ſyſtême harmonique, puiſqu'ils ſont dans l'ordre de ſa génération naturelle & ſe rapportent au Son fondamental commun; mais ils ne peuvent être admis comme conſonnans par l'oreille, parce qu'elle ne les apperçoit point dans l'harmonie naturelle du corps ſonore. D'ailleurs, plus l'intervalle ſe compoſe, plus il s'éleve à l'aigu du Son fondamental; ce qui ſe prouve par la génération réciproque du Son fondamental & des intervalles ſupérieurs. (Voyez le ſyſtême de M. Tartini.) Or, quand la diſtance du Son fondamental au plus aigu de l'intervalle générateur ou engendré, excede l'étendue du ſyſtême muſical ou appréciable, tout ce qui eſt au-delà de cette étendue devant être cenſé nul, un tel intervalle n'a point de fondement ſenſible, & doit être rejeté de la pratique ou ſeulement admis comme diſſonant. Voilà, non le ſyſtême de M. Rameau, ni celui de M. Tartini, ni le mien, mais le texte de la nature, qu'au reſte je n'entreprends pas d'expliquer.

DISSONANCE MAJEURE, eſt celle qui ſe ſauve en montant. Cette *diſſonance* n'eſt telle que relativement à la *diſſonance* mineure; car elle fait tierce ou Sixte majeure ſur le vrai Son fondamental, & n'eſt autre que la note ſenſible, dans un accord dominant, ou la Sixte-ajoutée dans ſon accord.

DISSONANCE MINEURE, eſt celle qui ſe ſauve en deſcendant: c'eſt toujours la *diſſonance* proprement dite; c'eſt-à-dire, la ſeptieme du vrai Son fondamental.

La *diſſonance majeure* eſt auſſi celle qui ſe forme par un intervalle ſuperflu, & la *diſſonance mineure* eſt celle qui ſe forme par un intervalle diminué Ces diverſes acceptions viennent de ce que le mot même de *diſſonance* eſt équivoque, & ſignifie quelquefois un intervalle & quelquefois un ſimple Son.

DISSONANT, *partic.* (Voyez DISSONER.)

DISSONER, *v. n.* Il n'y a que les Sons qui *diſſonent*; &

un Son *dissone* quand il forme dissonance avec un autre Son. On ne dit pas qu'un intervalle *dissone*, on dit qu'il est dissonant.

DITHYRAMBE, *s. m.* Sorte de chanson Grecque en l'honneur de Bacchus, laquelle se chantoit sur le mode Phrygien, & se sentoit du feu & de la gaieté qu'inspire le Dieu auquel elle étoit consacrée. Il ne faut pas demander si nos littérateurs modernes, toujours sages & compassés, se sont récriés sur la fougue & le désordre des *Dithyrambes*. C'est fort mal fait, sans doute, de s'enivrer, surtout en l'honneur de la divinité ; mais j'aimerois mieux encore être ivre moi-même, que de n'avoir que ce so bon-sens qui mesure sur la froide raison tous les discours d'un homme échauffé par le vin.

DITON, *s. m.* C'est dans la musique Grecque un intervalle composé de deux Tons ; c'est-à-dire, une tierce majeure. (Voyez INTERVALLE, TIERCE.)

DIVERTISSEMENT, *s. m.* C'est le nom qu'on donne à certaines recueils de danses & de chansons qu'il est de regle à Paris d'insérer dans chaque acte d'un opéra, soit ballet soit tragédie ; *divertissement* importun dont l'auteur a soin de couper l'action dans quelque moment intéressant, & que les acteurs assis & les spectateurs debout, ont la patience de voir & d'entendre.

DIX-HUITIEME, *s. f.* Intervalle qui comprend dix-sept degrés conjoints, & par conséquent dix-huit Sons diatoniques, en comptant les deux extrêmes. C'est la double octave de la quarte. (Voyez QUARTE.)

DIXIEME, *s. f.* Intervalle qui comprend neuf degrés conjoints, & par conséquent dix Sons diatoniques, en comptant les deux qui le forment. C'est l'octave de la tierce, ou la tierce de l'octave ; & la *dixieme* est majeure ou mineure, comme l'intervalle simple dont elle est la réplique. (Voyez TIERCE.)

DIX-NEUVIEME, *s. f.* Intervalle qui comprend dix-huit degrés conjoints, & par conséquent dix-neuf Sons diatoniques, en comptant les deux extrêmes. C'est la double octave de la quinte. (Voyez QUINTE.)

DIX-SEPTIEME, *s. f.* Intervalle qui comprend seize degrés conjoints, & par conséquent dix sept sons diatoniques en comptant les deux extrêmes. C'est la double octave de la tierce; & la dix-septieme est majeure ou mineure comme elle.

Toute corde sonore rend avec le son principal celui de sa *dix-septieme* majeure, plutôt que celui de sa tierce simple ou de sa dixieme, parce que cette dix-septieme est produite par une aliquote de la corde entiere; savoir, la cinquieme partie: au lieu que les $\frac{4}{5}$ que donneroit la tierce, ni les $\frac{2}{5}$ que donneroit la dixieme; ne sont pas une aliquote de cette même corde. (Voyez SON, INTERVALLE, HARMONIE.)

DO. Syllabe que les Italiens substituent, en solfiant, à celle d'*ut*, dont ils trouvent le son trop sourd. Le même motif a fait entreprendre à plusieurs personnes, & entr'autres à M. Sauveur, de changer les noms de toutes les syllabes de notre Gamme; mais l'ancien usage a toujours prévalu parmi nous. C'est peut-être un avantage: il est bon de s'accoutumer à solfier par des syllabes sourdes, quand on n'en a gueres de plus sonores à leur substituer dans le chant.

DODECACORDE. C'est le titre donné par Henri Glaréan à un gros livre de sa composition, dans lequel, ajoutant quatre nouveaux Tons aux huit usités de son temps, & qui restent encore aujourd'hui dans le chant ecclésiastique romain, il pense avoir rétabli dans leur pureté les douze modes d'Aristoxène, qui cependant en avoit treize; mais cette prétention a été réfutée par J. B. Doni, dans son traité des genres & des modes.

DOIGTER, *v. n.* C'est faire marcher d'une maniere convenable & réguliere les doigts sur quelque instrument, & principalement sur l'orgue ou le clavecin, pour en jouer le plus facilement & le plus nettement qu'il est possible.

Sur les instrumens à manche, tels que le violon & le violoncelle, la plus grande regle du *doigter* consiste dans les diverses positions de la main gauche sur le manche; c'est par-là que les mêmes passages peuvent devenir faciles ou difficiles, selon les positions & selon les cordes sur lesquelles

on

on peut prendre ces passages : c'est quand un symphoniste est parvenu à passer rapidement, avec justesse & précision, par toutes ces différentes positions, qu'on dit qu'il possede bien son manche. (Voyez POSITION)

Sur l'orgue ou le clavecin, le *doigter* est autre chose. Il y a deux manieres de jouer sur ces instrumens; savoir, l'accompagnement & les Pieces. Pour jouer des Pieces on a égard à la facilité de l'exécution & à la bonne grace de la main. Comme il y a un nombre excessif de passages possibles, dont la plupart demandent une maniere particuliere de faire marcher les doigts, & que d'ailleurs chaque pays & chaque maître a sa regle, il faudroit sur cette partie des détails que cet ouvrage ne comporte pas, & sur lesquels l'habitude & la commodité tiennent lieu de regles, quand une fois on a la main bien posée. Les préceptes généraux qu'on peut donner sont, 1°. de placer les deux mains sur le clavier de maniere qu'on n'ait rien de gêné dans l'attitude ; ce qui oblige d'exclure communément le pouce de la main droite, parce que les deux pouces posés sur le clavier, & principalement sur les touches blanches donneroient aux bras une situation contrainte & de mauvaise grace. Il faut observer aussi que les coudes soient un peu plus élevés que le niveau du clavier, afin que la main tombe comme d'elle-même sur les touches; ce qui dépend de la hauteur du siège. 2°. De tenir le poignet à-peu-près à la hauteur du clavier; c'est-à-dire, au niveau du coude, les doigts écartés de la largeur des touches & un peu recourbés sur elles pour être prêts à tomber sur des touches différentes. 3°. De ne point porter successivement le même doigt sur deux touches consécutives, mais d'employer tous les doigts de chaque main. Ajoutez à ces observations les regles suivantes, que je donne avec confiance, parce que je les tiens de M. Duphli, excellent maître de clavecin, & qui possede surtout la perfection du *doigter*.

Cette perfection consiste en général dans un mouvement doux, léger & régulier.

Le mouvement des doigts ſe prend à leur racine ; c'eſt-à-dire, à la jointure qui les attache à la main.

Il faut que les doigts ſoient courbés naturellement, & que chaque doigt ait ſon mouvement propre indépendant des autres doigts. Il faut que les doigts tombent ſur les touches & non qu'ils les frappent, & de plus, qu'ils coulent de l'une à l'autre en ſe ſuccédant ; c'eſt-à-dire, qu'il ne faut quitter une touche qu'après en avoir pris une autre. Ceci regarde particulierement le jeu François.

Pour continuer un roulement, il faut s'accoutumer à paſſer le pouce par deſſous tel doigt que ce ſoit & à paſſer tel autre doigt par deſſus le pouce. Cette maniere eſt excellente, ſur-tout quand il ſe rencontre des dièſes ou des bémols ; alors faites en ſorte que le pouce ſe trouve ſur la touche qui précede le dièſe ou le bémol, ou placez-le immédiatement après : par ce moyen, vous vous procurerez autant de doigts de ſuite que vous aurez de notes à faire.

Evitez, autant qu'il ſe pourra, de toucher du pouce ou du cinquieme doigt une touche blanche, ſur-tout dans les roulemens de vîteſſe.

Souvent on exécute un même roulement avec les deux mains dont les doigts ſe ſuccédent pour lors conſécutivement. Dans ces roulemens, les mains paſſent l'une ſur l'autre ; mais il faut obſerver que le ſon de la premiere touche ſur laquelle paſſe une des mains ſoit auſſi lié au ſon précédent, que s'ils étoient touchés de la même main.

Dans le genre de muſique harmonieux & lié, il eſt bon de s'accoutumer à ſubſtituer un doigt à la place d'un autre ſans relever la touche ; cette maniere donne des facilités pour l'exécution & prolonge la durée des ſons.

Pour l'accompagnement, le *doigter* de la main gauche eſt le même que pour les pieces, parce qu'il faut toujours que cette main joue les baſſes qu'on doit accompagner ; ainſi les regles de M. Duphli y ſervent également pour cette partie, excepté dans les occaſions où l'on veut augmenter le bruit au moyen de l'octave qu'on embraſſe du pouce & du petit doigt : car alors, au lieu de *doigter*, la main

entiere ſe tranſporte d'une touche à l'autre. Quant à la main droite, ſon *doigter* conſiſte dans l'arrangement des doigts & dans les marches qu'on leur donne pour faire entendre les accords & leur ſucceſſion : de ſorte que quiconque entend bien la méchanique des doigts dans cette partie, poſſede l'art de l'accompagnement. M. Rameau a fort bien expliqué cette méchanique dans ſa diſſertation ſur l'accompagnement, & je crois ne pouvoir mieux faire que de donner ici un précis de la partie de cette diſſertation qui regarde le *doigter*.

Tout accord peut s'arranger par tierces. L'accord parfait, c'eſt-à-dire, l'accord d'une tonique ainſi arrangé ſur le clavier, eſt formé par trois touches qui doivent être frappées du ſecond, du quatrieme & du cinquieme doigt. Dans cette ſituation, c'eſt le doigt le plus bas, c'eſt-à-dire, le ſecond qui touche la tonique; dans les deux autres faces, il ſe trouve toujours un doigt au moins au-deſſous de cette même tonique; il faut le placer à la quarte. Quant au troiſieme doigt, qui ſe trouve au-deſſus ou au-deſſous des deux autres, il faut le placer à la tierce de ſon voiſin.

Une regle générale pour la ſucceſſion des accords, eſt qu'il doit y avoir liaiſon entr'eux, c'eſt-à-dire, que quelqu'un des Sons de l'accord précédent doit être prolongé ſur l'accord ſuivant & entrer dans ſon harmonie. C'eſt de cette regle que ſe tire toute la méchanique du *doigter*.

Puiſque pour paſſer régulierement d'un accord à un autre, il faut que quelque doigt reſte en place, il eſt évident qu'il n'y a que quatre manieres de ſucceſſion réguliere entre deux accords parfaits; ſavoir, la baſſe-fondamentale montant ou deſcendant de Tierce ou de Quinte.

Quand la Baſſe procede par Tierces, deux doigts reſtent en place; en montant, ceux qui formoient la Tierce & la Quinte reſtent pour former l'Octave & la Tierce, tandis que celui qui formoit l'Octave deſcend ſur la Quinte; en deſcendant, les doigts qui formoient l'Octave & la Tierce reſtent pour former la Tierce & la Quinte, tandis que celui qui faiſoit la Quinte monte ſur l'Octave.

Quand la baſſe procede par Quintes, un doigt ſeul reſte en place, & les deux autres marchent; en montant, c'eſt la Quinte qui reſte pour faire l'Octave, tandis que l'Octave & la Tierce deſcendent ſur la Tierce & ſur la Quinte; en deſcendant, l'Octave reſte pour faire la Quinte, tandis que la Tierce & la Quinte montent ſur l'Octave & ſur la Tierce. Dans toutes ces ſucceſſions les deux mains ont toujours un mouvement contraire.

En s'exerçant ainſi ſur divers endroits du Clavier, on ſe familiariſe bientôt au jeu des doigts ſur chacune de ces marches, & les ſuites d'accords parfaits ne peuvent plus embarraſſer.

Pour les diſſonances, il faut d'abord remarquer que tout accord diſſonant complet, occupe les quatre doigts, leſquels peuvent être arrangés tous par Tierces, ou trois par Tierces, & l'autre joint à quelqu'un des premiers, faiſant avec lui un intervalle de Seconde. Dans le premier cas, c'eſt le plus bas des doigts, c'eſt-à-dire, l'index qui ſonne le ſon fondamental de l'accord; dans le ſecond cas, c'eſt le ſupérieur des doigts. Sur cette obſervation l'on connoît aiſément le doigt qui fait la diſſonance, & qui, par conſéquent, doit deſcendre pour la ſauver.

Selon les différens accords conſonnans ou diſſonans qui ſuivent un accord diſſonant, il faut faire deſcendre un doigt ſeul, ou deux, ou trois. A la ſuite d'un accord diſſonant, l'accord parfait qui le ſauve ſe trouve aiſément ſous les doigts. Dans une ſuite d'accords diſſonans, quand un doigt ſeul deſcend, comme dans la cadence interrompue, c'eſt toujours celui qui a fait la diſſonance, c'eſt-à-dire, l'inférieur des deux joints, ou le ſupérieur de tous, s'ils ſont arrangés par Tierces. Faut-il faire deſcendre deux doigts, comme dans la cadence parfaite : ajoutez, à celui dont je viens de parler, ſon voiſin au-deſſous; & s'il n'en a point, le ſupérieur de tous : ce ſont les deux doigts qui doivent deſcendre. Faut-il en faire deſcendre trois, comme dans la cadence rompue, conſervez le fondamental ſur ſa touche, & faites deſcendre les autres.

La ſuite de toutes ces différentes ſucceſſions, bien étudiée, vous montre le jeu des doigts dans toutes les phraſes poſſibles; & comme c'eſt des cadences parfaites que ſe tire la ſucceſſion la plus commune des phraſes harmoniques, c'eſt auſſi à celle-là qu'il faut s'exercer davantage : on y trouvera toujours deux doigts marchant & s'arrêtant alternativement. Si les deux doigts d'en haut deſcendent ſur un accord où les deux inférieurs reſtent en place, dans l'accord ſuivant les deux ſupérieurs reſtent, & les deux inférieurs deſcendent à leur tour; ou bien ce ſont les deux doigts extrêmes qui font le même jeu avec les deux moyens.

On peut trouver encore une ſucceſſion harmonique aſcendante par diſſonances, à la faveur de la Sixte-ajoutée; mais cette ſucceſſion, moins commune que celle dont je viens de parler, eſt plus difficile à ménager, moins prolongée, & les accords ſe rempliſſent rarement de tous leurs Sons. Toutefois la marche des doigts auroit encore ici ſes regles; & en ſuppoſant un entrelacement de cadences imparfaites, on y trouveroit toujours, ou les quatre doigts par Tierces, ou deux doigts joints : dans le premier cas, ce ſeroit aux deux inférieurs à monter, & enſuite aux deux ſupérieurs alternativement : dans le ſecond, le ſupérieur des deux doigts joints doit monter avec celui qui eſt au-deſſus de lui, & s'il n'y en a point, avec le plus bas de tous.

On n'imagine pas juſqu'à quel point l'étude du *doigter*, priſe de cette maniere, peut faciliter la pratique de l'accompagnement. Après un peu d'exercice les doigts prennent inſenſiblement l'habitude de marcher comme d'eux-mêmes; ils préviennent l'eſprit & accompagnent avec une facilité qui a de quoi ſurprendre. Mais il faut convenir que l'avantage de cette méthode n'eſt pas ſans inconvénient; car ſans parler des Octaves & des Quintes de ſuite qu'on y rencontre à tout moment, il réſulte de tout ce rempliſſage, une harmonie brute & dure, dont l'oreille eſt étrangement choquée, ſurtout dans les accords par ſuppoſition.

Les Maîtres enſeignent d'autres manieres de *doigter*, fondées ſur les mêmes principes, ſujettes, il eſt vrai, à plus

d'exceptions; mais par leſquelles retranchant des ſons, on gêne moins la main par trop d'extenſion; l'on évite les Octaves & les Quintes de ſuite, & l'on rend une harmonie, non pas auſſi pleine, mais plus pure & plus agréable.

DOLCE. (Voyez D.)

DOMINANT, *adj.* Accord *dominant* ou ſenſible, eſt celui qui ſe pratique ſur la dominante du Ton, & qui annonce la cadence parfaite. Tout accord parfait majeur devient *dominant* ſitôt qu'on lui ajoute la Septieme mineure.

DOMINANTE, *ſ. f.* C'eſt, des trois Notes eſſentielles du Ton, celle qui eſt une Quinte au-deſſus de la Tonique. La Tonique & la *dominante* déterminent le Ton; elles y ſont chacune la fondamentale d'un accord particulier; au lieu que la Médiante, qui conſtitue le mode, n'a point d'accord à elle, & fait ſeulement partie de celui de la Tonique.

M. Rameau donne généralement le nom de *dominante* à toute Note qui porte un accord de Septieme, & diſtingue celle qui porte l'accord ſenſible par le nom de *dominante Tonique*; mais à cauſe de la longueur du mot, cette addition n'eſt pas adoptée des Artiſtes : ils continuent d'appeller ſimplement *dominante* la Quinte de la Tonique, & ils n'appellent pas *dominantes*, mais *fondamentales*, les autres Notes portant accord de Septieme; ce qui ſuffit pour s'expliquer, & prévient la confuſion.

DOMINANTE, dans le Plain-Chant, eſt la Note que l'on rebat le plus ſouvent, à quelque degré que l'on ſoit ſur la Tonique. Il y a dans le Plain-Chant *dominante* & *Tonique*, mais point de Médiante.

DORIEN, *adj.* Le mode *Dorien* étoit un des plus anciens de la muſique des Grecs, & c'étoit le plus grave ou le plus bas de ceux qu'on a depuis appellés authentiques.

Le caractere de ce mode étoit ſérieux & grave, mais d'une gravité tempérée; ce qui le rendoit propre pour la guerre & pour les ſujets de Religion.

Platon regarde la majeſté du mode *Dorien* comme très propre à conſerver les bonnes mœurs, & c'eſt pour cela qu'il en permet l'uſage dans ſa République.

Il s'appelloit *Dorien* parce que c'étoit chez les peuples de ce nom qu'il avoit été d'abord en uſage. On attribue l'invention de ce mode à Thamiris de Thrace, qui, ayant eu le malheur de défier les Muſes, & d'être vaincu, fut privé par elles de la Lyre & des yeux.

DOUBLE, *adj.* Intervalles *doubles* ou *redoublés*, ſont tous ceux qui excedent l'étendue de l'Octave. En ce ſens la Dixieme eſt *double* de la Tierce, & la Douzieme *double* de la Quinte. Quelques-uns donnent auſſi le nom d'Intervalles *doubles* à ceux qui ſont compoſés de deux Intervalles égaux, comme la Fauſſe-Quinte, qui eſt compoſée de deux Tierces mineures.

DOUBLE, *ſ. m.* On appelle *doubles*, des airs d'un chant ſimple en lui-même, qu'on figure & qu'on double par l'addition de pluſieurs Notes qui varient & ornent le chant ſans le gâter. C'eſt ce que les Italiens appellent *Variazioni.* (Voyez VARIATIONS.)

Il y a cette différence des *doubles* aux broderies ou Fleurtis, que ceux-ci ſont à la liberté du Muſicien, qu'il peut les faire ou les quitter quand il lui plaît, pour reprendre le ſimple. Mais le *double* ne ſe quitte point; & ſitôt qu'on l'a commencé, il faut le pourſuivre juſqu'à la fin de l'air.

DOUBLE eſt encore un mot employé à l'Opéra de Paris, pour déſigner les acteurs en ſous-ordre, qui remplacent les premiers acteurs dans les rôles que ceux-ci quittent par maladie ou par air, ou lorſqu'un Opéra eſt ſur ſes fins & qu'on en prépare un autre. Il faut avoir entendu un Opéra en *doubles* pour concevoir ce que c'eſt qu'un tel Spectacle, & quelle doit être la patience de ceux qui veulent bien le fréquenter en cet état. Tout le zele des bons Citoyens François, bien pourvus d'oreilles à l'épreuve, ſuffit à peine pour tenir à ce déteſtable charivari.

DOUBLER, *v. a.* *Doubler* un air, c'eſt y faire des Doubles; *doubler* un rôle, c'eſt y remplacer l'acteur principal. (Voyez DOUBLE.)

DOUBLE-CORDE, *ſ. f.* Maniere de jeu ſur le violon,

laquelle consiste à toucher deux cordes à la fois, faisant deux parties différentes. La double-corde *fait souvent beaucoup d'effet. Il est difficile de jouer très juste sur la* double-corde.

DOUBLE-CROCHE, *s. f.* Note de musique qui ne vaut que le quart d'une Noire, ou la moitié d'une croche. Il faut par conséquent seize *doubles-croches* pour une Ronde ou pour une Mesure à quatre Temps. (Voyez MESURE, VALEUR DES NOTES.)

On peut voir la figure de la *double-croche* liée ou détachée dans la figure 9 de la planche D. Elle s'appelle *double-croche*, à cause du double-crochet qu'elle porte à sa queue, & qu'il faut pourtant bien distinguer du double-crochet proprement dit, qui fait le sujet de l'article suivant.

DOUBLE - CROCHET, *s. m.* Signe d'abréviation qui marque la division des Notes en doubles-croches, comme le simple crochet marque leur division en croches simples. (Voy. CROCHET.) Voyez aussi la figure & l'effet du *double-crochet*, figure 10 de la planche D, à l'exemple B.

DOUBLE-EMPLOI, *s. m.* Nom donné par M. Rameau aux deux différentes manieres dont on peut considérer & traiter l'accord de sous-dominante; savoir, comme accord fondamental de Sixte-ajoutée, ou comme accord de grande-Sixte, renversé d'un accord fondamental de Septieme. En effet, ces deux accords portent exactement les mêmes Notes, se chiffrent de même, s'emploient sur les mêmes cordes du Ton; de sorte que souvent on ne peut discerner celui que l'auteur a voulu employer, qu'à l'aide de l'accord suivant qui le sauve, & qui est différent dans l'un & dans l'autre cas.

Pour faire ce discernement on considere le progrès diatonique des deux Notes qui font la Quinte & la Sixte, & qui formant entr'elles un intervalle de Seconde, font l'une ou l'autre la dissonance de l'accord. Or, ce progrés est déterminé par le mouvement de la basse. Si donc, de ces deux Notes, la supérieure est dissonante, elle montera d'un degré dans l'accord suivant, l'inférieure restera en place, &

l'accord

l'accord sera une Sixte-ajoutée. Si c'est l'inférieure qui est dissonante, elle descendra dans l'accord suivant, la supérieure restera en place, & l'accord sera celui de grande-Sixte. Voyez les deux cas du *double-emploi*, planche D, fig. 12.

A l'égard du Compositeur, l'usage qu'il peut faire du *double-emploi* est de considérer l'accord qui le comporte sous une face pour y entrer & sous l'autre pour en sortir; de sorte qu'y étant arrivé comme à un accord de Sixte-ajoutée, il le sauve comme un accord de grande-Sixte, & réciproquement.

M. d'Alembert a fait voir qu'un des principaux usages du *double-emploi* est de pouvoir porter la succession diatonique de la Gamme jusqu'à l'Octave, sans changer de mode, du moins en montant; car en descendant on en change. On trouvera, (*Planche* D, *Fig.* 13) l'exemple de cette Gamme & de sa basse-fondamentale. Il est évident, selon le systême de M. Rameau, que toute la succession harmonique qui en résulte est dans le même Ton; car on n'y emploie, à la rigueur, que les trois accords, de la Tonique, de la Dominante & de la sous-Dominante; ce dernier donnant par le *double-emploi* celui de Septieme de la seconde Note, qui s'emploie sur la Sixieme.

A l'égard de ce qu'ajoute M. d'Alembert dans ses Elémens de musique, pag. 80, & qu'il répete dans l'Encyclopédie, article *Double-emploi*; savoir, que l'accord de Septieme *re fa la ut*, quand même on le regarderoit comme renversé de *fa la ut re*, ne peut être suivi de l'accord *ut mi sol ut*, je ne puis être de son avis sur ce point.

La preuve qu'il en donne est que la dissonance *ut* du premier accord ne peut être sauvée dans le second; & cela est vrai, puisqu'elle reste en place: mais dans cet accord de Septieme *re fa la ut* renversé de cet accord *fa la ut re* de Sixte-ajoutée, ce n'est point *ut*, mais *re*, qui est la dissonance; laquelle par conséquent, doit être sauvée en montant sur *mi*, comme elle fait réellement dans l'accord suivant; tellement que cette marche est forcée dans la basse même, qui de *re* ne pourroit sans faute retourner

à *ut*, mais doit monter à *mi* pour ſauver la diſſonance.

M. d'Alembert fait voir enſuite que cet accord *re fa la ut*, précédé & ſuivi de celui de la tonique, ne peut s'autoriſer par le *double-emploi*; & cela eſt encore très vrai, puiſque cet accord, quoique chiffré d'un 7, n'eſt traité comme accord de ſeptieme, ni quand on y entre, ni quand on en ſort, ou du moins qu'il n'eſt point néceſſaire de le traiter comme tel, mais ſimplement comme un renverſement de la ſixte-ajoutée, dont la diſſonance eſt à la baſſe; ſur quoi l'on ne doit pas oublier que cette diſſonance ne ſe prépare jamais. Ainſi, quoique dans un tel paſſage il ne ſoit pas queſtion du *double-emploi*, que l'accord de ſeptieme n'y ſoit qu'apparent & impoſſible à ſauver dans les regles, cela n'empêche pas que le paſſage ne ſoit bon & régulier, comme je viens de le prouver aux théoriciens, & comme je vais le prouver aux artiſtes, par un exemple de ce paſſage, qui sûrement ne ſera condamné d'aucun d'eux, ni juſtifié par aucune autre baſſe-fondamentale que la mienne. (Voyez *Planche* D. *Fig.* 14.)

J'avoue que ce renverſement de l'accord de ſixte-ajoutée, qui tranſporte la diſſonance à la baſſe, a été blâmé par M. Rameau: cet auteur, prenant pour fondamental l'accord de ſeptieme qui en réſulte, a mieux aimé faire deſcendre diatoniquement la baſſe-fondamentale, & ſauver une ſeptieme par une autre ſeptieme, que d'expliquer cette ſeptieme par un renverſement. J'avois relevé cette erreur & beaucoup d'autres dans des papiers qui depuis long-temps avoient paſſé dans les mains de M. d'Alembert, quand il fit ſes Elémens de muſique; de ſorte que ce n'eſt pas ſon ſentiment que j'attaque, c'eſt le mien que je défends.

Au reſte, on ne ſauroit uſer avec trop de réſerve du *double-emploi*, & les plus grands maîtres ſont les plus ſobres à s'en ſervir.

DOUBLE-FUGUE, *ſ. f.* On fait une *double-fugue*, lorſqu'à la ſuite d'une fugue déjà annoncée, on annonce une autre fugue d'un deſſein tout différent; & il faut que cette ſeconde fugue ait ſa réponſe & ſes rentrées ainſi que la

premiere : ce qui ne peut gueres se pratiquer qu'à quatre parties. (Voyez FUGUE.) On peut, avec plus de parties, faire entendre à la fois un plus grand nombre encore de différentes fugues : mais la confusion est toujours à craindre, & c'est alors le chef-d'œuvre de l'art de les bien traiter. Pour cela il faut, dit M. Rameau, observer autant qu'il est possible, de ne les faire entrer que l'une après l'autre, sur-tout la premiere fois ; que leur progression soit renversée, qu'elles soient caractérisées différemment, & que si elles ne peuvent être entendues ensemble, au moins une portion de l'une s'entende avec une portion de l'autre. Mais ces exercices pénibles sont plus faits pour les écoliers que pour les maîtres ; ce sont les semelles de plomb qu'on attache aux pieds des jeunes coureurs pour les faire courir plus légérement quand ils en sont délivrés.

DOUBLE-OCTAVE, *s. f.* Intervalle composé de deux octaves, qu'on appelle autrement *quinzieme*, & que les Grecs appelloient *disdiapason*.

La *double-octave* est en raison doublée de l'octave simple, & c'est le seul intervalle qui ne change pas de nom en se composant avec lui-même.

DOUBLE-TRIPLE. Ancien nom de la triple de blanches ou de la mesure à trois pour deux, laquelle se bat à trois temps, & contient une blanche pour chaque temps. Cette mesure n'est plus en usage qu'en France, où même elle commence à s'abolir.

DOUX, *adj. pris adverbialement.* Ce mot en musique est opposé à *fort*, & s'écrit au-dessus des portées pour la musique Françoise, & au-dessous pour l'Italienne dans les endroits où l'on veut faire diminuer le bruit, tempérer & radoucir l'éclat & la véhémence du son, comme dans les échos, & dans les parties d'accompagnement. Les Italiens écrivent *dolce*, & plus communément *piano*, dans le même sens ; mais leurs puristes en musique soutiennent que ces deux mots ne sont pas synonymes, & que c'est par abus que plusieurs auteurs les emploient comme tels. Ils disent que *piano* signifie simplement une modération de son, une diminution

de bruit; mais que *dolce* indique, outre cela, une maniere de jouer *più soave*, plus douce, plus liée, & répondant à-peu-près au mot *louré* des François.

Le *doux* a trois nuances qu'il faut bien distinguer; savoir, le *demi-jeu*, le *doux*, & le *très doux*. Quelque voisines que paroissent être ces trois nuances, un orchestre entendu les rend très sensibles & très distinctes.

DOUZIEME, *s. f.* Intervalle composé de onze degrés conjoints, c'est-à-dire, de douze sons diatoniques en comptant les deux extrêmes : c'est l'octave de la quinte (Voyez QUINTE.)

Toute corde sonore, rend, avec le son principal, celui de la *douzieme*, plutôt que celui de la quinte, parce que cette *douzieme* est produite par une aliquote de la corde entiere qui est le tiers; au lieu que les deux tiers, qui donneroient la quinte, ne sont pas une aliquote de cette même corde.

DRAMATIQUE, *adj.* Cette épithete se donne à la musique imitative, propre aux pieces de théâtre qui se chantent, comme les opéra. On l'appelle aussi musique lyrique. (Voyez IMITATION.)

DUO, *s. m.* Ce nom se donne en général à toute musique à deux parties; mais on en restreint aujourd'hui le sens à deux parties récitantes, vocales ou instrumentales, à l'exclusion des simples accompagnemens qui ne sont comptés pour rien. Ainsi l'on appelle *duo* une musique à deux voix, quoiqu'il y ait une troisieme partie pour la basse-continue, & d'autres pour la symphonie. En un mot, pour constituer un *duo*, il faut deux parties principales, entre lesquelles le chant soit également distribué.

Les regles du *duo* & en général de la musique à deux parties, sont les plus rigoureuses pour l'harmonie; on y défend plusieurs passages, plusieurs mouvemens qui seroient permis à un plus grand nombre de parties : car tel passage ou tel accord qui plaît à la faveur d'un troisieme ou d'un quatrieme son, sans eux choqueroit l'oreille. D'ailleurs, on

ne feroit pas pardonnable de mal choifir, n'ayant que deux fons à prendre dans chaque accord. Ces regles étoient encore bien plus féveres autrefois; mais on s'eft relâché fur tout cela dans ces derniers temps où tout le monde s'eft mis à compofer.

On peut envifager le *duo* fous deux afpects; favoir, fimplement comme un chant à deux parties, tel, par exemple, que le premier verfet du *Stabat* de Pergolèfe, *duo* le plus parfait & le plus touchant qui foit forti de la plume d'aucun muficien; ou comme partie de la mufique imitative & théâtrale, tels que font les *duo* des fcenes d'opéra. Dans l'un & dans l'autre cas, le *duo* eft de toutes les fortes de mufique celle qui demande le plus de goût, de choix, & la plus difficile à traiter fans fortir de l'unité de mélodie. On me permettra de faire ici quelques obfervations fur le *duo* dramatique, dont les difficultés particulieres fe joignent à celles qui font communes à tous les *duo.*

L'auteur de la Lettre fur l'opéra d'*Omphale* a fenfément remarqué que les *duo* font hors de la nature dans la mufique imitative: car rien n'eft moins naturel que de voir deux perfonnes fe parler à la fois durant un certain temps, foit pour dire la même chofe, foit pour fe contredire, fans jamais s'écouter ni fe répondre; & quand cette fuppofition pourroit s'admettre en certains cas, ce ne feroit pas du moins dans la tragédie, où cette indécence n'eft convenable ni à la dignité des perfonnages qu'on y fait parler, ni à l'éducation qu'on leur fuppofe. Il n'y a donc que les tranfports d'une paffion violente qui puiffent porter deux interlocuteurs héroïques à s'interrompre l'un l'autre, à parler tous deux à la fois; & même, en pareil cas, il eft très-ridicule que ces difcours fimultanés foient prolongés de maniere à faire une fuite chacun de leur côté.

Le premier moyen de fauver cette abfurdité eft donc de ne placer les *duo* que dans des fituations vives & touchantes, où l'agitation des interlocuteurs les jette dans une forte de délire capable de faire oublier aux fpectateurs & à eux-mêmes ces bienféances théâtrales qui renforcent l'illufion dans

les scenes froides, & la détruisent dans la chaleur des passions. Le second moyen est de traiter le plus qu'il est possible le *duo* en dialogue. Ce dialogue ne doit pas être phrasé & divisé en grandes périodes comme celui du récitatif, mais formé d'interrogations, de réponses, d'exclamations vives & courtes, qui donnent occasion à la mélodie de passer alternativement & rapidement d'une partie à l'autre, sans cesser de former une suite que l'oreille puisse saisir. Une troisieme attention est de ne pas prendre indifféremment pour sujets toutes les passions violentes, mais seulement celles qui sont susceptibles de la mélodie douce & un peu contrastée convenable au *duo*, pour en rendre le chant accentué & l'harmonie agréable. La fureur, l'emportement marchent trop vîte; on ne distingue rien, on n'entend qu'un aboiement confus, & le *duo* ne fait point d'effet. D'ailleurs, ce retour perpétuel d'injures, d'insultes, conviendroit mieux à des bouviers qu'à des héros, & cela ressemble tout-à fait aux fanfaronades de gens qui veulent se faire plus de peur que de mal. Bien moins encore faut-il employer ces propos doucereux d'*appas*, de *chaînes*, de *flammes*; jargon plat & froid que la passion ne connut jamais, & dont la bonne musique n'a pas plus besoin que la bonne poésie. L'instant d'une séparation, celui où l'un des deux amans va à la mort ou dans les bras d'un autre, le retour sincere d'un infidèle, le touchant combat d'une mere & d'un fils voulant mourir l'un pour l'autre; tous ces momens d'affliction où l'on ne laisse pas de verser des larmes délicieuses : voilà les vrais sujets qu'il faut traiter en *duo* avec cette simplicité de paroles qui convient au langage du cœur. Tous ceux qui ont fréquenté les théâtres lyriques savent combien ce seul mot *addio* peut exciter d'attendrissement & d'émotion dans tout un spectacle. Mais si-tôt qu'un trait d'esprit ou un tour phrasé se laisse appercevoir, à l'instant le charme est détruit, & il faut s'ennuyer ou rire.

Voilà quelques-unes des observations qui regardent le poëte. A l'égard du musicien, c'est à lui de trouver un chant convenable au sujet, & distribué de telle sorte que,

chacun des interlocuteurs parlant à ſon tour, toute la ſuite du dialogue ne forme qu'une mélodie, qui, ſans changer de ſujet, ou du moins ſans altérer le mouvement, paſſe dans ſon progrès d'une partie à l'autre, ſans ceſſer d'être une, & ſans enjamber. Les *duo* qui ſont le plus d'effet, ſont ceux des voix égales, parce que l'harmonie en eſt plus rapprochée ; & entre les voix égales, celles qui ſont le plus d'effet ſont les deſſus, parce que leur diapaſon plus aigu ſe rend plus diſtinct, & que le ſon en eſt plus touchant. Auſſi les *duo* de cette eſpece, ſont-ils les ſeuls employés par les Italiens dans leurs tragédies, & je ne doute pas que l'uſage des caſtrati, dans les rôles d'hommes, ne ſoit dû en partie à cette obſervation. Mais, quoiqu'il doive y avoir égalité entre les voix, & unité dans la mélodie, ce n'eſt pas à dire que les deux parties doivent être exactement ſemblables dans leur tour de chant : car outre la diverſité des ſtyles qui leur convient, il eſt très rare que la ſituation des deux acteurs ſoit ſi parfaitement la même qu'ils doivent exprimer leurs ſentimens de la même maniere : ainſi le muſicien doit varier leur accent & donner à chacun des deux le caractere qui peint le mieux l'état de ſon ame, ſur-tout dans le récit alternatif.

Quand on joint enſemble les deux parties, (ce qui doit ſe faire rarement & durer peu,) il faut trouver un chant ſuſceptible d'une marche par tierces ou par ſixtes, dans lequel la ſeconde partie faſſe ſon effet ſans diſtraire de la premiere. (Voyez UNITÉ DE MÉLODIE.) Il faut garder la dureté des diſſonances, les ſons perçans & renforcés, le *Fortiſſimo* de l'orcheſtre, pour des inſtans de déſordre & de tranſports où les acteurs ſemblant s'oublier eux-mêmes, portent leur égarement dans l'ame de tout ſpectateur ſenſible, & lui font éprouver le pouvoir de l'harmonie, ſobrement ménagée ; mais ces inſtans doivent être rares, courts & amenés avec art. Il faut, par une muſique douce & affectueuſe, avoir déjà diſpoſé l'oreille & le cœur à l'émotion, pour que l'une & l'autre ſe prêtent à ces ébranlemens violens ; & il faut qu'ils paſſent avec la rapidité qui con-

vient à notre foibleſſe ; car quand l'agitation eſt trop forte, elle ne peut durer, & tout ce qui eſt au-delà de la nature ne touche plus.

Comme je ne me flatte pas d'avoir pu me faire entendre par-tout aſſez clairement dans cet article, je crois devoir y joindre un exemple, ſur lequel le lecteur, comparant mes idées, pourra les concevoir plus aiſément. Il eſt tiré de l'Olympiade de M. Métaſtaſio ; les curieux feront bien de chercher dans la muſique du même opéra, par Pergolèſe, comment ce premier muſicien de ſon temps & du nôtre, a traité ce *duo*, dont voici le ſujet.

Mégaclès s'étant engagé à combattre pour ſon ami, dans des jeux où le prix du vainqueur doit être la belle Ariſtée, retrouve dans cette même Ariſtée la maîtreſſe qu'il adore. Charmée du combat qu'il va ſoutenir, & qu'elle attribue à ſon amour pour elle, Ariſtée lui dit à ce ſujet les choſes les plus tendres, auxquelles il répond non moins tendrement ; mais avec le déſeſpoir ſecret de ne pouvoir retirer ſa parole, ni ſe diſpenſer de faire, aux dépens de tout ſon bonheur, celui d'un ami auquel il doit la vie. Ariſtée, alarmée de la douleur qu'elle lit dans ſes yeux, & que confirment ſes diſcours équivoques & interrompus, lui témoigne ſon inquiétude ; & Mégaclès ne pouvant plus ſupporter, à la fois ſon déſeſpoir & le trouble de ſa maîtreſſe, part ſans s'expliquer, & la laiſſe en proie aux plus vives craintes. C'eſt dans cette ſituation qu'ils chantent le *duo* ſuivant.

MÉGACLÈS.

Mia vita. . . . addio.
Ne' giorni tuoi felici
Ricordati di me.

ARISTÉE.

Perchè cosi mi dici,
Anima mia, perchè ?

MÉGACLÈS.

Taci, bell' Idol mio.

ARISTÉE.

Parla, mio dolce amor.

ENSEMBLE.

MÉGACLÈS. *Ah! che parlando,* } *oh Dio!*
ARISTÉE. *Ah! che tacendo,* }

Tu mi traffigi il cor!

ARISTÉE, *à part.*

Veggio languir chi adoro,
Ne intendo il ſuo languir!

MÉGACLÈS, *à part.*

Di geloſia mi moro,
E non lo poſſo dir!

ENSEMBLE.

Chi mai provo di queſto
Affanno più funeſto,
Più barbaro dolor?

Bien que tout ce dialogue ſemble n'être qu'une ſuite de la ſcène, ce qui le raſſemble en un ſeul *duo*, c'eſt l'unité de deſſein par laquelle le muſicien en réunit toutes les parties, ſelon l'intention du poëte.

A l'égard des *duo* bouffons, qu'on emploie dans les intermèdes & autres opéra comiques, ils ne ſont pas communément à voix égales, mais entre baſſe & deſſus. S'ils n'ont pas le pathétique des *duo* tragiques, en revanche ils ſont ſuſceptibles d'une variété plus piquante, d'accens plus différens & de caracteres plus marqués. Toute la gentilleſſe de la coquetterie, toute la charge des rôles à manteaux, tout

le contraste des sottises de notre sexe & de la ruse de l'autre, enfin toutes les idées accessoires dont le sujet est susceptible; ces choses peuvent concourir toutes à jeter de l'agrément & de l'intérêt dans ces *duo*, dont les regles sont d'ailleurs les mêmes que des précédens, en ce qui regarde le dialogue & l'unité de mélodie. Pour trouver un *duo* comique, parfait à mon gré dans toutes ses parties, je ne quitterai point l'auteur immortel qui m'a fourni les deux autres exemples, mais je citerai le premier *duo* de la *Serva Padrona*: *lo conosco a quegl' occhietti, &c.* & je le citerai hardiment comme un modèle de chant agréable, d'unité de mélodie, d'harmonie simple, brillante & pure, d'accent, de dialogue & de goût; auquel rien ne peut manquer, quand il sera bien rendu, que des auditeurs qui sachent l'entendre & l'estimer ce qu'il vaut.

DUPLICATION, *s. f.* Terme de plain-chant. L'intonation par *duplication* se fait par une sorte de Périélèse, en doublant la pénultieme note du mot qui termine l'intonation; ce qui n'a lieu que lorsque cette pénultieme note est immédiatement au-dessous de la derniere. Alors la *duplication* sert à la marquer davantage, en maniere de note sensible.

DUR, *adj.* On appelle ainsi tout ce qui blesse l'oreille par son âpreté. Il y a des voix *dures* & glapissantes, des instrumens aigres & *durs*, des compositions *dures*. La *dureté* du béquarre lui fit donner autrefois le nom de B *dur.* Il y a des intervalles *durs* dans la mélodie; tel est le progrès diatonique des trois tons, soit en montant, soit en descendant; & telles sont en général toutes les fausses relations. Il y a dans l'harmonie des accords *durs*; tels que sont le triton, la quinte superflue, & en général toutes les dissonances majeures. La *dureté* prodiguée révolte l'oreille & rend une musique désagréable; mais ménagée avec art, elle sert au clair-obscur, & ajoute à l'expression.

E.

E *si mi*, E *la mi*, ou simplement E. troisieme son de la Gamme de l'Aretin, que l'on appelle autrement *Mi.* (Voy. GAMME.)

ECBOLÉ, ou *Elévation.* C'étoit, dans les plus anciennes musiques Grecques, une altération du genre enharmonique, lorsqu'une corde étoit accidentellement élevée de cinq Dièses au-dessus de son accord ordinaire.

ÉCHELLE, *s. f.* C'est le nom qu'on a donné à la succession diatonique des sept notes, *ut re mi fa sol la si*, de la Gamme notée, parce que ces notes se trouvent rangées en maniere d'Échelons sur les Portées de notre musique.

Cette énumération de tous les sons diatoniques de notre systême, rangés par ordre, que nous appellons *Echelle*, les Grecs, dans le leur, l'appelloient tétracorde, parce qu'en effet leur *Echelle* n'étoit composée que de quatre sons, qu'ils répétoient de tétracorde en tétracorde, comme nous faisons d'octave en octave. (Voyez TÉTRACORDE.)

Saint-Grégoire fut, dit-on, le premier qui changea les Tetracordes des anciens en un Eptacorde ou systême de sept notes, au bout desquelles commençant une autre octave, on trouve des Sons semblables répétés dans le même ordre. Cette découverte est très belle, & il semblera singulier que les Grecs, qui voyoient fort bien les propriétés de l'octave, aient cru, malgré cela, devoir rester attachés à leurs tétracordes. Grégoire exprima ces sept notes avec les sept premieres lettres de l'alphabet latin. Gui Arétin donna des noms aux six premieres; mais il négligea d'en donner un à la septieme, qu'en France on a depuis appellée *si*, & qui n'a point encore d'autre nom que *B mi*, chez la plupart des peuples de l'Europe.

Il ne faut pas croire que les rapports des Tons & semi-Tons, dont l'*Echelle* est composée, soient des choses purement arbitraires, & qu'on eût pu, par d'autres divisions tout

auſſi bonnes, donner aux Sons de cette *Echelle* un ordre & des rapports différens. Notre ſyſtême diatonique eſt le meilleur à certains égards, parce qu'il eſt engendré par les conſonnances & par les différences qui ſont entr'elles » Que l'on ait entendu pluſieurs fois, dit M. Sauveur, l'accord de la Quinte & celui de la quarte, on eſt porté naturellement à imaginer la différence qui eſt entr'eux; elle s'unit & ſe lie avec eux dans notre eſprit & participe à leur agrément: voilà le Ton majeur. Il en va de même du Ton mineur, qui eſt la différence de la tierce mineure à la quarte; & du ſemi-Ton majeur qui eſt celle de la même quarte à la tierce majeure.» Or le Ton majeur, le Ton mineur & le ſemi-Ton majeur, voilà les degrés diatoniques dont notre *Echelle* eſt composée ſelon les rapports ſuivans.

Ton majeur.	Ton mineur.	Semi-Ton majeur.	Ton majeur.	Ton mineur.	Ton majeur.	Semi-Ton majeur.	
Ut	*Re*	*Mi*	*Fa*	*Sol*	*La*	*Si*	*Ut.*
$\frac{8}{9}$	$\frac{9}{10}$	$\frac{15}{16}$	$\frac{8}{9}$	$\frac{9}{10}$	$\frac{8}{9}$	$\frac{15}{16}$	

Pour faire la preuve de ce calcul, il faut compoſer tous les rapports compris entre deux termes conſonnans; & l'on trouvera que leur produit donne exactement le rapport de la conſonnance; & ſi l'on réunit tous les termes de l'*Echelle*, on trouvera le rapport total en raiſon ſous-double; c'eſt-à-dire, comme 1 eſt à 2: ce qui eſt en effet le rapport exact des deux termes extrêmes; c'eſt-à-dire de l'*ut* à ſon octave.

L'*Echelle* qu'on vient de voir eſt celle qu'on nomme naturelle ou diatonique; mais les modernes, diviſant ſes degrés en d'autres intervalles plus petits, en ont tiré une autre *Echelle* qu'ils ont appellée *Echelle* ſemi-Tonique ou Chromatique, parce qu'elle procede par ſemi-Tons.

Pour former cette *Echelle*, on n'a fait que partager en

deux intervalles égaux, ou ſuppoſés tels, chacun des cinq Tons entiers de l'octave, ſans diſtinguer le Ton majeur du Ton mineur, ce qui, avec les deux ſemi-Tons majeurs qui s'y trouvoient déjà, fait une ſucceſſion de douze ſemi-Tons ſur treize Sons conſécutifs d'une octave à l'autre.

L'uſage de cette *Echelle* eſt de donner les moyens de moduler ſur telle note qu'on veut choiſir pour fondamentale, & de pouvoir, non ſeulement faire ſur cette note un intervalle quelconque, mais y établir une *Echelle* diatonique, ſemblable à l'*Echelle* diatonique de l'*ut*. Tant qu'on s'eſt contenté d'avoir pour tonique une note de la Gamme, priſe à volonté, ſans s'embarraſſer ſi les Sons par leſquels devoit paſſer la modulation, étoient avec cette note & entr'eux, dans les rapports convenables, l'*Echelle* ſemi-tonique étoit peu néceſſaire; quelque *fa* Dièſe, quelque *ſi* Bémol compoſoient ce qu'on appelloit les *Feintes* de la muſique: c'étoient ſeulement deux touches à ajouter au clavier diatonique. Mais depuis qu'on a cru ſentir la néceſſité d'établir entre les divers Tons une ſimilitude parfaite, il a fallu trouver des moyens de tranſporter les mêmes chants & les mêmes intervalles plus haut ou plus bas, ſelon le Ton que l'on choiſiſſoit. L'*Echelle* chromatique eſt donc devenue d'une néceſſité indiſpenſable; & c'eſt par ſon moyen qu'on porte un chant ſur tel degré du clavier que l'on veut choiſir, & qu'on le rend exactement ſur cette nouvelle poſition tel qu'il peut avoir été imaginé par un autre.

Ces cinq Sons ajoutés, ne forment pas dans la muſique de nouveaux degrés: mais ils ſe marquent tous ſur le degré le plus voiſin, par un Bémol ſi le degré eſt plus haut; par un dièſe s'il eſt plus bas: & la note prend toujours le nom du degré ſur lequel elle eſt placée. (Voyez BEMOL & DIESE.)

Pour aſſigner maintenant les rapports de ces nouveaux intervalles, il faut ſavoir que les deux Parties ou ſemi-Tons qui compoſent le Ton majeur, ſont dans les rapports de 15 à 16 & de 128 à 135; & que les deux qui compoſent auſſi le Ton mineur ſont dans les rapports de 15 à 16 & de

24 à 25 : de forte qu'en divisant toute l'octave selon l'*Echelle* semi-tonique, on en a tous les termes dans les rapports exprimés dans la *Pl.* L. *Fig.* 1.

Mais il faut remarquer que cette division, tirée de monsieur Malcolm, paroît, à bien des égards manquer de justesse Premierement, les semi-Tons qui doivent être mineurs, y sont majeurs; & celui du *sol* dièse au *la*, qui doit être majeur, y est mineur. En second lieu, plusieurs tierces majeures, comme celle du *la* à l'*ut* dièse, & du *mi* au *sol* dièse, y sont trop fortes d'un Comma; ce qui doit les rendre insupportables. Enfin le semi-Ton moyen y étant substitué au semi-ton maxime, donne des intervalles faux par-tout où il est employé. Sur quoi l'on ne doit pas oublier que ce semi-ton moyen est plus grand que le majeur même; c'est-à-dire, moyen entre le maxime & le majeur. (Voyez SEMI-TON.)

Une division meilleure & plus naturelle, feroit donc de partager le ton majeur en deux semi-tons, l'un mineur de 24 à 25, & l'autre maxime de 25 à 27, laissant le ton mineur divisé en deux semi-tons, l'un majeur & l'autre mineur comme dans la table ci-dessus.

Il y a encore deux autres *Echelles* semi-toniques, qui viennent de deux autres manieres de diviser l'octave par semi-tons.

La premiere se fait en prenant une moyenne harmonique ou arithmétique entre les deux termes du ton majeur, & un autre entre ceux du ton mineur, qui divise l'un & l'autre ton en deux semi-tons presque égaux : ainsi le ton majeur $\frac{8}{9}$ est divisé en $\frac{16}{17}$ & $\frac{17}{18}$ arithmétiquement, les nombres représentant les longueurs des cordes ; mais quand ils représentent les vibrations, les longueurs des cordes sont réciproques & en proportion harmonique, comme 1 $\frac{16}{17}$ $\frac{80}{99}$, ce qui met le plus grand semi-ton au grave.

De la même maniere le ton mineur $\frac{9}{10}$ se divise arithmétiquement en deux semi tons $\frac{18}{19}$ & $\frac{19}{20}$, ou réciproquement 1 $\frac{18}{19}$ $\frac{9}{10}$: mais cette derniere division n'est pas harmonique.

Toute l'octave, ainsi calculée, donne les rapports exprimés dans la *Pl.* L. *Fig.* 2.

M. Salmon rapporte, dans les transactions philosophiques, qu'il a fait devant la société royale une expérience de cette *Echelle* sur des cordes divisées exactement selon ces proportions, & qu'elles furent parfaitement d'accord avec d'autres instrumens touchés par les meilleures mains M. Malcolm ajoute qu'ayant calculé & comparé ces rapports, il en trouva un plus grand nombre de faux dans cette *Echelle*, que dans la précédente; mais que les erreurs étoient considérablement moindres; ce qui fait compensation.

Enfin, l'autre *Echelle* semi-tonique, est celle des Aristoxéniens, dont le P. Mersenne a traité fort au long, & que M. Rameau a tenté de renouveller dans ces derniers temps. Elle consiste à diviser géométriquement l'octave par onze moyennes proportionnelles en douze semi-Tons parfaitement égaux. Comme les rapports n'en sont pas rationnels, je ne donnerai point ici ces rapports qu'on ne peut exprimer que par la formule même, ou par les logarithmes des termes de la progression entre les extrêmes 1 & 2 (Voy. TEMPÉRAMENT.)

Comme au genre diatonique & au chromatique, les harmonistes en ajoutent un troisieme, savoir l'enharmonique, ce troisieme genre doit avoir aussi son *Echelle* du moins par supposition : car quoique les intervalles vraiment enharmoniques n'existent point dans notre clavier, il est certain que tout passage enharmonique les suppose, & que l'esprit corrigeant sur ce point la sensation de l'oreille, ne passe alors d'une idée à l'autre qu'à la faveur de cet intervalle sous-entendu. Si chaque ton étoit exactement composé de deux semi-tons mineurs, tout intervalle enharmonique seroit nul, & ce genre n'existeroit pas. Mais comme un ton mineur même contient plus de deux semi-tons mineurs, le complément de la somme de ces deux semi-tons au ton, c'est-à-dire, l'espace qui reste entre le dièse de la note inférieure, & le Bémol de la superieure, est précisément l'intervalle enharmonique, appellé communément quart-de-ton;

ce quart-de-ton eſt de deux eſpeces, ſavoir l'enharmonique majeur & l'enharmonique mineur, dont on trouvera les rapports au mot QUART-DE-TON.

Cette explication doit ſuffire à tout lecteur pour concevoir aiſément l'*Echelle* enharmonique, que j'ai calculée & inſérée dans la *Pl.* L. *Fig.* 3. Ceux qui chercheront de plus grands éclairciſſemens ſur ce point, pourront lire le mot ENHARMONIQUE.

ÉCHO, *ſ. m.* Son renvoyé ou réfléchi par un corps ſolide, & qui par-là ſe répete & ſe renouvelle à l'oreille. Ce mot vient du Grec ἦχος, *Son.*

On appelle auſſi *Echo* le lieu où la répétition ſe fait entendre.

On diſtingue les *Echos* pris en ce ſens, en deux eſpeces; ſavoir:

1°. L'*Echo ſimple* qui ne répete la voix qu'une fois, & 2°. l'*Echo double* ou *multiple*, qui répete les mêmes Sons deux ou pluſieurs fois.

Dans les *Echos* ſimples il y en a de toniques, c'eſt-à-dire, qui ne répetent que le ſon muſical & ſoutenu; & d'autres ſyllabiques, qui répetent auſſi la voix parlante.

On peut tirer parti des *Echos* multiples, pour former des accords & de l'harmonie avec une ſeule voix, en faiſant entre la voix & l'*Echo* une eſpece de canon dont la meſure doit être réglée ſur le temps qui s'écoule entre les ſons prononcés & les mêmes ſons répétés. Cette maniere de faire un concert à ſoi tout ſeul, devroit, ſi le chanteur étoit habile, & l'*Echo* vigoureux, paroître étonnante & preſque magique aux auditeurs non prévenus.

Le nom d'*Echo* ſe tranſporte en muſique à ces ſortes d'airs ou de pieces dans leſquelles, à l'imitation de l'*Echo*, l'on répete de temps en temps, & fort doux, un certain nombre de notes. C'eſt ſur l'orgue qu'on emploie le plus communément cette maniere de jouer, à cauſe de la facilité qu'on a de faire des *Echos* ſur le poſitif; on peut faire auſſi des *Echos* ſur le clavecin, au moyen du petit clavier.

L'Abbé Broſſard dit qu'on ſe ſert quelquefois du mot *Echo* en la place de celui de *Doux* ou *Piano*, pour mar-

quer

quer qu'il faut adoucir la voix ou le ſon de l'inſtrument, comme pour faire un *Echo*. Cet uſage ne ſubſiſte plus.

ECHOMETRE, *ſ. m.* Eſpece d'Echelle graduée, ou de regle diviſée en pluſieurs parties, dont on ſe ſert pour meſurer la durée ou longueur des ſons, pour déterminer leurs valeurs diverſes, & même les rapports de leurs intervalles.

Ce mot vient du Grec ἦχος, *Son* & de μέτρον, *Meſure.*

Je n'entreprendrai pas la deſcription de cette machine, parce qu'on n'en fera jamais aucun uſage, & qu'il n'y a de bon *Echometre* qu'une oreille ſenſible & une longue habitude de la muſique. Ceux qui voudront en ſavoir là-deſſus davantage, peuvent conſulter le mémoire de M. Sauveur, inſéré dans ceux de l'académie des ſciences, *année* 1701. Ils y trouveront deux Echelles de cette eſpece; l'une de M. Sauveur, & l'autre de M. Loulié. (Voyez auſſi article CHRONOMETRE.)

ECLYSE *ſ. f.* Abaiſſement. C'étoit, dans les plus anciennes muſiques grecques, une altération dans le genre enharmonique, lorſqu'une corde étoit accidentellement abaiſſée de trois dièſes au-deſſous de ſon accord ordinaire. Ainſi l'*Eclyſe* étoit le contraire du *Spondéaſme.*

ECMELE, *adj.* Les ſons *Ecmeles* étoient, chez les Grecs, ceux de la voix inappréciable ou parlante, qui ne peut fournir de mélodie; par oppoſition aux ſons *Emmeles* ou muſicaux.

EFFET, *ſ. m.* Impreſſion agréable & forte que produit une excellente muſique ſur l'oreille & l'eſprit des écoutans: ainſi le ſeul mot *Effet* ſignifie en muſique un grand & bel *Effet*. Et non-ſeulement on dira d'un ouvrage qu'il fait de l'*Effet*; mais on y diſtinguera, ſous le nom de *choſes* d'*Effet*, toutes celles où la ſenſation produite paroît ſupérieure aux moyens employés pour l'exciter.

Une longue pratique peut apprendre à connoître ſur le papier les choſes d'*Effet*; mais il n'y a que le génie qui les trouve. C'eſt le défaut des mauvais compoſiteurs & de tous les commençans, d'entaſſer parties ſur parties, inſtrumens ſur inſtrumens, pour trouver l'*Effet* qui les fuit, & d'ouvrir, comme diſoit un ancien, une grande bouche pour

ſouffler dans une petite flûte. Vous diriez, à voir leurs partitions ſi chargées, ſi hériſſées, qu'ils vont vous ſurprendre par des *Effets* prodigieux ; & ſi vous êtes ſurpris en écou tant tout cela, c'eſt d'entendre une petite muſique maigre chétive, confuſe, ſans *Effet*, & plus propre à étourdir le oreilles qu'à les remplir. Au contraire, l'œil cherche ſur le partitions des grands maîtres ces *Effets* ſublimes & raviſſan que produit leur muſique exécutée. C'eſt que les menu détails ſont ignorés ou dédaignés du vrai génie, qu'il n vous amuſe point par des foules d'objets petits & puériles mais qu'il vous émeut par de grands *Effets*, & que la forc & la ſimplicité réunies forment toujours ſon caractere.

ÉGAL, *adj*. Nom donné par les Grecs au ſyſtême d'Ari toxène, parce que cet auteur diviſoit généralement chacu de ſes tétracordes en trente parties égales, dont il aſſigno enſuite un certain nombre à chacune des trois diviſions tétracorde, ſelon le genre & l'eſpece du genre qu'il voulo établir. (Voyez GENRE, SYSTÊME.)

ÉLÉGIE. Sorte de Nome pour les flûtes, inventé, dit-o par Sacadas Argien.

ÉLÉVATION, *ſ. f. Arſis*. L'*Elévation* de la main ou pied, en battant la meſure, ſert à marquer le temps foibl & s'appelle proprement *Levé* : c'étoit le contraire chez anciens. L'*Elévation* de la voix en chantant, c'eſt le mo vement par lequel on la porte à l'aigu.

ÉLINE. Nom donné par les Grecs à la chanſon des ferands. (Voyez CHANSON.)

EMMELE, *adj*. Les Sons *Emmeles* étoient chez les Gr ceux de la voix diſtincte, chantante & appréciable, peuvent donner une mélodie.

ENDEMATIE, *ſ f*. C'étoit l'air d'une ſorte de da particulier aux Argiens.

ENHARMONIQUE, *adj. pris ſubſt*. Un des trois genres de la muſique des Grecs, apellé auſſi très fréquemment *Harmonie* par Ariſtoxène & ſes Sectateurs.

Ce genre réſultoit d'une diviſion particuliere du tétracorde,

ſelon laquelle l'intervalle qui ſe trouve entre le Lichanos ou la troiſieme corde, & la Mèſe ou la quatrieme, étant d'un Diton ou d'une tierce majeure, il ne reſtoit, pour achever le tétracorde au grave, qu'un ſemi-ton à partager en deux intervalles; ſavoir, de l'Hypate à la Parhypate, & de la Parhypate au Lichanos. Nous expliquerons au mot *genre* comment ſe faiſoit cette diviſion.

Le genre *Enharmonique* étoit le plus doux des trois, au rapport d'Ariſtide Quintilien. Il paſſoit pour très ancien, & la plupart des auteurs en attribuoient l'invention à Olympe Phrygien. Mais ſon tétracorde, ou plutôt ſon diateſſaron de ce genre, ne contenoit que trois cordes, qui formoient entr'elles deux intervales incompoſés; le premier d'un ſemi-ton, & l'autre d'une tierce majeure; & de ces deux ſeuls intervalles répétés de tétracorde en tétracorde, réſultoit alors tout le genre *Enharmonique*. Ce ne fut qu'après Olympe qu'on s'aviſa d'inſérer, à l'imitation des autres genres, une quatrieme corde entre les deux premieres, pour faire la diviſion dont je viens de parler. On en trouvera les rapports, ſelon les Syſtêmes de Ptolomée & d'Ariſtoxène, *Pl. M. Fig.* 5.

Ce genre ſi merveilleux, ſi admiré des anciens, &, ſelon quelques-uns, le premier trouvé des trois, ne demeura pas long-temps en vigueur. Son extrême difficulté le fit bientôt abandonner à meſure que l'art gagnoit des combinaiſons en perdant de l'énergie, & qu'on ſuppléoit à la fineſſe de l'oreille par l'agilité des doigts. Auſſi Plutarque reprend-il vivement les muſiciens de ſon temps d'avoir perdu le plus beau des trois genres, & d'oſer dire que les intervalles n'en ſont pas ſenſibles, comme ſi tout ce qui échappe à leurs ſens groſſiers, ajoute ce Philoſophe, devoit être hors de la nature.

Nous avons aujourd'hui une ſorte de genre *Enharmonique* entiérement différent de celui des Grecs. Il conſiſte, comme les deux autres, dans une progreſſion particuliere de l'harmonie, qui engendre, dans la marche des parties, des intervalles *Enharmoniques*, en employant à la fois ou ſucceſſi-

vement entre deux notes qui sont à un ton l'une de l'autre le Bémol de l'inférienre & le dièse de la supérieure. Mais quoique, selon la rigueur des rapports, ce dièse & ce Bémol dussent former un intervalle entr'eux, (Voyez ECHELLE & QUART-DE-TON) cet intervalle se trouve nul, au moyen du tempérament, qui dans le système établi fait servir le même Son à deux usages : ce qui n'empêche pas qu'un tel passage ne produise par la force de la modulation & de l'harmonie, une partie de l'effet qu'on cherche dans les transitions *Enharmoniques*.

Comme ce genre est assez peu connu, & que nos auteurs se sont contentés d'en donner quelques notions trop succintes, je crois devoir l'expliquer ici un peu plus au long.

Il faut remarquer d'abord que l'accord de septieme diminuée est le seul sur lequel on puisse pratiquer des passages vraiment *Enharmoniques* ; & cela en vertu de cette propriété singuliere qu'il a de diviser l'octave en quatre intervalles égaux. Qu'on prenne dans les quatrc Sons qui composeut cet accord, celui qu'on voudra pour fondamental, on trouvera toujours également que les trois autres Sons forment sur celui-ci un accord de septieme diminuée. Or le Son fondamental de l'accord de septieme diminuée est toujours une note sensible; de sorte, que, sans rien changer à cet accord, on peut, par une maniere de double ou de quadruble emploi, le faire servir successivement sur quatre différentes fondamentales, c'est-à-dire, sur quatre différentes notes sensibles.

Il suit de-là que ce même accord, sans rien changer ni à l'accompagnement, ni à la basse, peut porter quatre noms différens, & par conséquent se chiffrer de quatre différentes manieres : savoir, d'un 7 *b* sous le nom de septieme diminuée; d'un $\begin{smallmatrix}6 & +\\ 4 & \end{smallmatrix}$ sous le nom de Sixte-majeure & fausse-Quinte d'nn + *b* sous le nom de tierce mineure & triton & enfin d'un + 2 sous le nom de seconde superflue. Bien entendu que la Clef doit être censée armée différemment, selon les Tons où l'on est supposé être.

Voilà donc quatre manieres de sortir d'un accord de Septieme diminuée, en se supposant successivement dans quatre accords différens : car la marche fondamentale & naturelle du Son qui porte un accord de Septieme diminuée est de se résoudre sur la Tonique du mode mineur, dont il est la Note sensible.

Imaginons maintenant l'accord de Septieme diminuée sur *ut* Dièse Note sensible : si je prends la Tierce *mi* pour fondamentale, elle deviendra Note sensible à son tour, & annoncera par conséquent le mode mineur de *fa*; or cet *ut* Dièse reste bien dans l'accord de *mi* Note sensible, mais c'est en qualité de *re* Bémol, c'est-à-dire, de sixieme Note du Ton, & de Septieme diminuée de la Note sensible : ainsi cet *ut* Dièse qui, comme Note sensible, étoit obligé de monter dans le Ton de *re*, devenu *re* Bémol dans le Ton de *fa*, est obligé de descendre comme Septieme diminuée : voilà une transition *Enharmonique*. Si au lieu de la Tierce, on prend, dans le même accord d'*ut* Dièse, la fausse-Quinte *sol* pour nouvelle Note sensible, l'*ut* Dièse deviendra encore *re* Bémol, en qualité de quatrieme Note : autre passage *Enharmonique* Enfin si l'on prend pour Note sensible la Septieme diminuée elle-même, au lieu de *si* Bémol, il faudra nécessairement la considérer comme *la* Dièse ; ce qui fait un troisieme passage *Enharmonique* sur le même accord.

A la faveur de ces quatre différentes manieres d'envisager successivement le même accord, on passe d'un Ton à un autre qui en paroît fort éloigné ; on donne aux parties des progrès différens de celui qu'elles auroient dû avoir en premier lieu ; & ces passages ménagés à propos, sont capables, non seulement de surprendre, mais de ravir l'auditeur, quand ils sont bien rendus.

Une autre source de variété, dans le même genre, se tire des différentes manieres dont on peut résoudre l'accord qui l'annonce, car quoique la modulation la plus naturelle soit de passer de l'accord de Septieme diminuée sur la Note sensible, à celui de la Tonique en mode mineur, on peut, en substituant la Tierce majeure à la mineure, rendre le

mode majeur & même y ajouter la Septieme pour changer cette Tonique en Dominante, & passer ainsi dans un autre Ton. A la faveur de ces diverses combinaisons réunies, on peut sortir de l'accord en douze manieres. Mais, de ces douze, il n'y en a que neuf, qui, donnant la conversion du Dièse en Bémol ou réciproquement, soient véritablement *Enharmoniques*; parce que dans les trois autres on ne change point de Note sensible: encore dans ces neuf diverses modulations n'y a-t-il que trois diverses Notes sensibles, chacune desquelles se résout par trois passages différens: de sorte qu'à bien prendre la chose, on ne trouve sur chaque Note sensible que trois vrais passages *Enharmoniques* possibles, tous les autres n'étant point réellement *Enharmoniques* ou se rapportant à quelqu'un des trois premiers. (Voyez *Planche* L, *Figure* 4, un exemple de tous ces passages.)

A l'imittaion des modulations du genre diatonique, on a plusieurs fois essayé de faire des morceaux entiers dans le genre *Enharmonique*; & pour donner une sorte de regle aux marches fondamentales de ce genre, on l'a divisé en *Diatonique-Enharmonique* qui procede par une succession de sémi-Tons majeurs, & en *Chromatique - Enharmonique* qui procede par une succession de sémi-Tons mineurs.

Le chant de la premiere espece est *Diatonique*, parce que les semi-Tons y sont majeurs; & il est *Enharmonique*, parce que deux semi-Tons majeurs de suite forment un *Ton* trop fort d'un Intervalle *Enharmonique*. Pour former cette espece de chant, il faut faire une basse qui descende de Quarte & monte de Tierce majeure alternativement Une partie du Trio des Parques de l'Opéra d'Hippolite, est dans ce genre; mais il n'a jamais pu être exécuté à l'Opéra de Paris, quoique M. Rameau assure qu'il l'avoit été ailleurs par des Musiciens de bonne volonté, & que l'effet en fut surprenant.

Le chant de la seconde espece est *Chromatique*, parce qu'il procede par semi-Tons mineurs; il est *Enharmonique*, parce que les deux semi-Tons mineurs consécutifs forment un Ton trop foible d'un Intervalle *Enharmonique*. Pour for-

mer cette espece de chant, il faut faire une basse-fondamentale qui descende de Tierce mineure & monte de Tierce majeure alternativement. M. Rameau nous apprend qu'il avoit fait dans ce genre de musique un tremblement de terre dans l'Opéra des Indes galantes; mais qu'il fut si mal servi qu'il fut obligé de le changer en une musique commune. (Voyez les Elémens de Musique de M. d'Alembert, pages 91, 92, 93 & 166.)

Malgré les exemples cités & l'autorité de M. Rameau, je crois devoir avertir les jeunes Artistes que l'*Enharmonique-Diatonique* & *l'Enharmonique-Chromatique* me paroissent tous deux à rejeter comme genres; & je ne puis croire qu'une musique modulée de cette maniere, même avec la plus parfaite exécution, puisse jamais rien valoir. Mes raisons sont que les passages brusques d'une idée à une autre idée extrêmement éloignée, y sont si fréquens, qu'il n'est pas possible à l'esprit de suivre ces transitions avec autant de rapidité que la musique les présente; que l'oreille n'a pas le temps d'appercevoir le rapport très secret & très composé des modulations, ni de sous-entendre les intervalles supposés; qu'on ne trouve plus dans de pareilles successions, ombre de Ton ni de Mode; qu'il est également impossible de retenir celui d'où l'on sort, ni de prévoir celui où l'on va; & qu'au milieu de tout cela, l'on ne sait plus du tout où l'on est. L'*Enharmonique* n'est qu'un passage inattendu, dont l'étonnante impression se fait fortement & dure long-temps; passage que par conséquent on ne doit pas trop brusquement ni trop souvent répéter, de peur que l'idée de la modulation ne se trouble & ne se perde entierement : car sitôt qu'on n'entend que des accords isolés, qui n'ont plus de rapport sensible & de fondement commun, l'harmonie n'a plus aussi d'union ni de suite apparente, & l'effet qui en résulte n'est qu'un vain bruit sans liaison & sans agrément. Si M. Rameau, moins occupé de calculs inutiles, eût mieux étudié la métaphysique de son art, il est à croire que le feu naturel de ce savant Artiste eût produit des prodiges, dont

le germe étoit dans son génie, mais que ses préjugés ont toujours étouffé.

Je ne crois pas même que les simples transitions *Enharmoniques* puissent jamais bien réussir, ni dans les choeurs, ni dans les airs, parce que chacun de ces morceaux forme un tout où doit régner l'unité, & dont les parties doivent avoir entr'elles une liaison plus sensible que ce genre ne peut la marquer.

Quel est donc le vrai lieu de l'*Enharmonique*? C'est, selon moi, le Récitatif obligé. C'est, dans une scene sublime & pathétique où la voix doit multiplier & varier les inflexions musicales à l'imitation de l'accent grammatical, oratoire & souvent inappréciable, c'est, dis-je, dans une telle scene, que les transitions *Enharmoniques* sont bien placées, quand on sait les ménager pour les grandes expressions, & les affermir, pour ainsi dire, par des traits de symphonie qui suspendent la parole & renforcent l'expression. Les Italiens, qui font un usage admirable de ce genre, ne l'emploient que de cette maniere. On peut voir dans le premier Récitatif de l'Orphée de Pergolèse un exemple frappant & simple des effets que ce grand Musicien sut tirer de l'*Enharmonique*, & comment, loin de faire une modulation dure, ces transitions, devenues naturelles & faciles à entonner, donnent une douceur énergique à toute la déclamation.

J'ai déjà dit que notre genre *Enharmonique* est entierement différent de celui des Anciens. J'ajouterai que, quoique nous n'ayons point comme eux d'intervalles *Enharmoniques* à entonner, cela n'empêche pas que l'*Enharmonique* moderne ne soit d'une exécution plus difficile que le leur. Chez les Grecs les intervalles *Enharmoniques*, purement mélodieux, ne demandoient, ni dans le chanteur ni dans l'écouteur, aucun changement d'idées, mais seulement une grande délicatesse d'organe; au lieu qu'à cette même délicatesse, il faut joindre encore, dans notre musique, une connoissance exacte & un sentiment exquis des métamorphoses harmoniques les plus brusques & les moins naturelles : car si l'on n'entend

n'entend pas la phrafe, on ne fauroit donner aux mots le Ton qui leur convient, ni chanter jufte dans un fyftême harmonique, fi l'on ne fent l'harmonie.

ENSEMBLE, *adj fouvent pris fubftantivement.* Je ne m'arrêterai pas à l'explication de ce mot, pris pour le rapport convenable de toutes les parties d'un ouvrage entr'elles & avec le tout, parce que c'eft un fens qu'on lui donne rarement en mufique. Ce n'eft gueres qu'à l'exécution que ce terme s'applique, lorfque les Concertans font fi parfaitement d'accord, foit pour l'intonation, foit pour la mefure, qu'ils femblent être tous animés d'un même efprit, & que l'exécution rend fidèlement à l'oreille tout ce que l'œil voit fur la partition.

L'*Enfemble* ne dépend pas feulement de l'habileté avec laquelle chacun lit fa partie, mais de l'intelligence avec laquelle il en fent le caractere particulier, & la liaifon avec le tout; foit pour phrafer avec exactitude, foit pour fuivre la précifion des mouvemens, foit pour faifir le moment & les nuances des *Forts* & des *Doux*, foit enfin pour ajouter aux ornemens marqués, ceux qui font fi néceffairement fuppofés par l'auteur, qu'il n'eft permis à perfonne de les omettre. Les Muficiens ont beau être habiles, il n'y a d'*Enfemble* qu'autant qu'ils ont l'intelligence de la mufique qu'ils exécutent, & qu'ils s'entendent entr'eux : car il feroit impoffible de mettre un parfait *Enfemble* dans un concert de fourds, ni dans une mufique dont le ftyle feroit parfaitement étranger à ceux qui l'exécutent. Ce font furtout les Maîtres de mufique, conducteurs & chefs d'Orcheftre, qui doivent guider, ou retenir ou preffer les Muficiens, pour mettre par-tout l'*Enfemble*; & c'eft ce que fait toujours un bon premier violon par une certaine charge d'exécution qui en imprime fortement le caractere dans toutes les oreilles. La voix récitante eft affujettie à la baffe & à la mefure; le premier violon doit écouter & fuivre la voix; la fymphonie doit écouter & fuivre le premier violon : enfin le clavecin, qu'on fuppofe tenu par le compofiteur, doit être le véritable & premier guide de tout.

En général, plus le ſtyle, les périodes, les phraſes, la mélodie & l'harmonie ont de caractere, plus l'enſemble eſt facile à ſaiſir; parce que la même idée imprimée vivement dans tous les eſprits, préſide à toute l'exécution. Au contraire, quand la muſique ne dit rien, & qu'on n'y ſent qu'une ſuite de Notes ſans liaiſon, il n'y a point de tout auquel chacun rapporte ſa partie, & l'exécution va toujours mal. Voilà pourquoi la muſique Françoiſe n'eſt jamais *enſemble*.

ENTONNER, *v. a.* C'eſt, dans l'exécution d'un chant, former avec juſteſſe les Sons & les Intervalles qui ſont marqués. Ce qui ne peut gueres ſe faire qu'à l'aide d'une idée commune à laquelle doivent ſe rapporter ces Sons & ces Intervalles; ſavoir, celle du Ton & du Mode où ils ſont employés: d'où vient peut-être le mot *Entonner*. On peut auſſi l'attribuer à la marche diatonique; marche qui paroît la plus commode & la plus naturelle à la voix. Il y a plus de difficulté à *entonner* des intervalles plus grands ou plus petits, parce qu'alors la glotte ſe modifie par des rapports trop grands dans le premier cas, ou trop composés dans le ſecond.

Entonner eſt encore commencer le chant d'une hymne, d'un pſeaume, d'une antienne, pour donner le Ton à tout le chœur. Dans l'Egliſe Catholique, c'eſt, par exemple, l'Officiant qui *entonne* le *Te Deum*; dans nos Temples, c'eſt le Chantre qui *entonne* les pſeaumes.

ENTR'ACTE, *ſ. m.* Eſpace de temps qui s'écoule entre la fin d'un acte d'Opéra & le commencement de l'acte ſuivant, & durant lequel la repréſentation eſt ſuſpendue, tandis que l'action eſt ſuppoſée ſe continuer ailleurs L'orcheſtre remplit cet eſpace en France par l'exécution d'une ſymphonie qui porte auſſi le nom d'*Entr'acte*.

Il ne paroît pas que les Grecs ayent jamais diviſé leurs drames par actes, ni par conſéquent connu les *Entr'actes*.

La repréſentation n'étoit point ſuſpendue ſur leurs Théâtres depuis le commencement de la pièce juſqu'à la fin. Ce furent les Romains, qui, moins épris du ſpectacle, com-

mencerent les premiers à le partager en plusieurs parties, dont les intervalles offroient du relâche à l'attention des Spectateurs ; & cet usage s'est continué parmi nous.

Puisque l'*Entr'acte* est fait pour suspendre l'attention & reposer l'esprit du Spectateur, le Théâtre doit rester vide : & les Intermèdes dont on le remplissoit autrefois formoient une interruption de très mauvais goût, qui ne pouvoit manquer de nuire à la pièce en faisant perdre le fil de l'action. Cependant Moliere lui-même ne vit point cette vérité si simple, & les *Entr'actes* de sa derniere pièce étoient remplis par des Intermèdes. Les François, dont les spectacles ont plus de raison que de chaleur, & qui n'aiment pas qu'on les tienne long-temps en silence, ont depuis lors réduit les *Entr'actes* à la simplicité qu'ils doivent avoir, & il est à desirer pour la perfection des Théâtres qu'en cela leur exemple soit suivi par-tout.

Les Italiens qu'un sentiment exquis guide souvent mieux que le raisonnement, ont proscrit la danse de l'action dramatique (Voyez OPÉRA.) Mais par une inconséquence qui naît de la trop grande durée qu'ils veulent donner au spectacle, ils remplissent leurs *Entr'actes* des Ballets qu'ils bannissent de la pièce ; & s'ils évitent l'absurdité de la double imitation, ils donnent dans celle de la transposition de scene ; & promenant ainsi le Spectateur d'objet en objet, lui font oublier l'action principale, perdre l'intérêt, & pour lui donner le plaisir des yeux lui ôtent celui du cœur. Ils commencent pourtant à sentir le défaut de ce monstrueux assemblage ; & après avoir déjà presque chassé les Intermèdes des *Entr'actes*, sans doute ils ne tarderont pas d'en chasser encore la danse, & de la réserver, comme il convient, pour en faire un spectacle brillant & isolé à la fin de la grande pièce.

Mais quoique le Théâtre reste vide dans l'*Entr'acte*, ce n'est pas à dire que la musique doive être interrompue ; car à l'Opéra, où elle fait une partie de l'existence des choses, le sens de l'ouie doit avoir une telle liaison avec celui de la vue, que tant qu'on voit le lieu de la scene

on entende l'harmonie qui en eſt ſuppoſée inſéparable, afin que ſon concours ne paroiſſe enſuite étranger ni nouveau ſous le chant des acteurs.

La difficulté qui ſe préſente à ce ſujet, eſt de ſavoir ce que le Muſicien doit dicter à l'orcheſtre quand il ne ſe paſſe plus rien ſur la ſcene : car ſi la ſymphonie, ainſi que toute muſique dramatique, n'eſt qu'une imitation continuelle, que doit-elle dire quand perſonne ne parle ? que doit-elle faire quand il n'y a plus d'action ? Je réponds à cela, que, quoique le Théâtre ſoit vide, le cœur des Spectateurs ne l'eſt pas; il a dû leur reſter une forte impreſſion de ce qu'ils viennent de voir & d'entendre. C'eſt à l'orcheſtre à nourrir & ſoutenir cette impreſſion durant l'*Entr'acte*, afin que le Spectateur ne ſe trouve pas, au début de l'acte ſuivant, auſſi froid qu'il l'étoit au commencement de la pièce, & que l'intérêt ſoit, pour ainſi dire, lié dans ſon ame comme les événemens le ſont dans l'action repréſentée. Voilà comment le Muſicien ne ceſſe jamais d'avoir un objet d'imitation, ou dans la ſituation des perſonnages, ou dans celle des Spectateurs. Ceux-ci n'entendant jamais ſortir de l'orcheſtre que l'expreſſion des ſentimens qu'ils éprouvent, s'identifient, pour ainſi dire, avec ce qu'ils entendent; & leur état eſt d'autant plus délicieux, qu'il regne un accord plus parfait entre ce qui frappe leurs ſens & ce qui touche leur cœur.

L'habile Muſicien tire de ſon orcheſtre un autre avantage pour donner à la repréſentation tout l'effet qu'elle peut avoir, en amenant par degrés le Spectateur oiſif à la ſituation d'ame la plus favorable à l'effet des ſcenes qu'il va voir dans l'acte ſuivant.

La durée de l'*Entr'acte* n'a pas de meſure fixe; mais elle eſt ſuppoſée plus ou moins grande, à proportion du temps qu'exige la partie de l'action qui ſe paſſe derriere le Théâtre. Cependant cette durée doit avoir des bornes de ſuppoſition, relativement à la durée hypothétique de l'action totale, & des bornes réelles, relatives à la durée de la repréſentation.

Ce n'eſt pas ici le lieu d'examiner ſi la regle de vingt-quatre heures a un fondement ſuffiſant, & s'il n'eſt jamais

permis de l'enfeindre. Mais ſi l'on veut donner à la durée ſuppoſée d'un *Entr'acte*, des bornes tirées de la nature des choſes, je ne vois point qu'on en puiſſe trouver d'autres que celles du temps durant lequel il ne ſe fait aucun changement ſenſible & régulier dans la Nature, comme il ne s'en fait point d'apparent ſur la ſcene durant l'*Entr'acte*. Or, ce temps eſt, dans ſa plus grande étendue, à-peu-près de douze heures, qui ſont la durée moyenne d'un jour ou d'une nuit. Paſſé cet eſpace, il n'y a plus de poſſibilité ni d'illuſion dans la durée ſuppoſée de l'*Entr'acte*.

Quant à la durée réelle, elle doit être, comme je l'ai dit, proportionnée & à la durée totale de la repréſentation, & à la durée partielle & relative de ce qui ſe paſſe derriere le Théâtre. Mais il y a d'autres bornes tirées de la fin générale qu'on ſe propoſe; ſavoir, la meſure de l'attention; car on doit bien ſe garder de faire durer l'*Entr'acte* juſqu'à laiſſer le Spectateur tomber dans l'engourdiſſement & approcher de l'ennui. Cette meſure n'a pas, au reſte, une telle préciſion par elle-même, que le Muſicien qui a du feu, du génie & de l'ame, ne puiſſe, à l'aide de ſon orcheſtre, l'étendre beaucoup plus qu'un autre.

Je ne doute pas même qu'il n'y ait des moyens d'abuſer le Spectateur ſur la durée effective de l'*Entr'acte*, en la faiſant eſtimer plus ou moins grande par la maniere d'entrelacer les caracteres de la ſymphonie. Mais il eſt temps de finir cet article, qui n'eſt déjà que trop long.

ENTRÉE, *ſ. f.* Air de ſymphonie par lequel débute un Ballet.

Entrée ſe dit encore, à l'Opéra, d'un acte entier, dans les Opéra-Ballets dont chaque acte forme un ſujet ſéparé. L'Entrée *de Vertumne dans les Elémens*. L'entrée des *Incas dans les Indes Galantes*.

Enfin, *Entrée* ſe dit auſſi du moment où chaque partie qui en ſuit une autre, commence à ſe faire entendre.

ÉOLIEN, *adj.* Le Ton ou Mode *Éolien*, étoit un des cinq modes moyens ou principaux de la muſique Grecque;

& sa corde fondamentale étoit immédiatement au-dessus de celle du mode Phrygien. (Voyez MODE.)

Le mode *Éolien* étoit grave, au rapport de Lasus. *Je chante*, dit-il, *Cérès & sa fille Mélibée, épouse de Pluton sur le mode* Eolien, *rempli de gravité.*

Le nom d'*Eolien*, que portoit ce mode, ne lui venoit pas des Isles Eoliennes, mais de l'Eolie, contrée de l'Asie Mineure, où il fut premierement en usage.

ÉPAIS, *adj.* Genre *Epais*, dense, ou *serré*, πυκνὸς, est, selon la définition d'Aristoxène, celui où, dans chaque Tétracorde, la somme des deux premiers intervalles est moindre que le troisieme. Ainsi le genre Enharmonique est *épais*, parce que les deux premiers intervalles, qui sont chacun d'un Quart-de-Ton, ne forment ensemble qu'un semi-Ton; somme beaucoup moindre que le troisieme intervalle, qui est d'une Tierce majeure. Le chromatique est aussi un genre *épais*; car ces deux premiers intervalles ne forment qu'un Ton moindre encore que la Tierce mineure qui suit. Mais le genre diatonique n'est point *épais*, puisque ses deux premiers intervalles forment un Ton & demi, somme plus grande que le Ton qui suit. (Voyez GENRE, TÉTRACORDE.)

De ce mot πυκνὸς, comme radical, sont composés les termes *Apycni*, *Baripycni*, *Mesopycni*, *Oxipycni*, dont on trouvera les articles chacun à sa place.

Cette dénomination n'est point en usage dans la musique moderne.

EPIAULIE. Nom que donnoient les Grecs à la chanson des Meûniers, appellée autrement *Hymée.* (Voyez CHANSON.)

Le mot burlesque *piauler* ne tireroit-il point d'ici son étymologie? Le piaulement d'une femme ou d'un enfant, qui pleure & se lamente long-temps sur le même ton, ressemble assez à la chanson d'un moulin, & par métaphore, à celle d'un Meûnier.

EPILENE. Chanson des vendangeurs, laquelle s'accompagnoit de la flûte. Voyez Athénée, *Livre V.*

EPINICION. Chant de victoire, par lequel on célébroit chez les Grecs le triomphe des vainqueurs.

EPISYNAPHE, *ſ. f.* C'eſt, au rapport de Bacchius, la conjonction des trois Tétracordes conſécutifs, comme font les Tétracordes *Hypaton*, *Méſon* & *Synnéménon*. (Voyez SYSTEME, TÉTRACORDE.)

EPITHALAME, *ſ. m.* Chant nuptial qui ſe chantoit autrefois à la porte des nouveaux époux, pour leur ſouhaiter une heureuſe union. De telles chanſons ne ſont gueres en uſage parmi nous; car on ſait bien que c'eſt peine perdue. Quand on en fait pour ſes amis & familiers, on ſubſtitue ordinairement à ces vœux honnêtes & ſimples, quelques penſées équivoques & obſcenes, plus conformes au goût du ſiecle.

EPITRITE. Nom d'un des rhythmes de la muſique Grecque, duquel les temps étoient en raiſon ſeſquitierce, ou de 3 à 4.

Ce rhythme étoit repréſenté par le pied que les Poëtes & Grammairiens appellent auſſi *Epitrite*; pied compoſé de quatre ſyllabes, dont les deux premieres ſont en effet aux deux dernieres dans la raiſon de 3 à 4. (Voyez RHYTHME.)

EPODE, *ſ. f.* Chant du troiſieme couplet, qui, dans les Odes, terminoit ce que les Grecs appelloient *la Période*, laquelle étoit compoſée de trois couplets; ſavoir, la *Strophe*, l'*Antiſtrophe* & l'*Epode*. On attribue à Archiloque l'invention de l'*Epode*.

EPTACORDE, *ſ. m.* Lyre ou Cythare à ſept cordes, comme, au dire de pluſieurs, étoit celle de Mercure.

Les Grecs donnoient auſſi le nom d'*Eptacorde* à un ſyſtême de muſique formé de ſept Sons, tel qu'eſt aujourd'hui notre Gamme. L'*Eptacorde* Synnéménon, qu'on appelloit autrement *Lyre de Terpandre*, étoit compoſé des Sons exprimés par ces lettres de la Gamme E, F, G, *a*, *b*, *c*, *d*. L'*Eptacorde* de Philolaüs ſubſtituoit le béquarre au bémol, & peut s'exprimer ainſi: E, F, G, *a*, ♮, *c*, *d*. Il en rapportoit chaque corde à une des Planètes, l'Hypate à Saturne, la Parhypate à Jupiter, & ainſi de ſuite.

EPTAMERIDES, *s. f.* Nom donné par M. Sauveur à l'un des intervalles de son système exposé dans les Mémoires de l'Académie, année 1701.

Cet auteur divise d'abord l'octave en 43 parties ou *Mérides*; puis chacune de celles-ci en 7 *Eptamérides*; de sorte que l'octave entiere comprend 301 *Eptamérides*, qu'il subdivise encore. (Voyez DÉCAMERIDE.)

Ce mot est formé de ἑπτα, sept, & de μερὶς, partie.

EPTAPHONE, *s. m.* Nom d'un portique de la ville d'Olympie, dans lequel on avoit ménagé un écho qui répétoit la voix sept fois de suite. Il y a grande apparence que l'écho se trouva là par hasatd, & qu'ensuite les Grecs, grands charlatans, en firent honneur à l'art de l'Architecte.

EQUISONNANCE, *s. f.* Nom par lequel les anciens distinguoient des autres consonnances celles de l'octave & de la double octave, les seules qui fassent paraphonie. Comme on a aussi quelquefois besoin de la même distinction dans la musique moderne, on peut l'employer avec d'autant moins de scrupule, que la sensation de l'octave se confond très souvent à l'oreille avec celle de l'unisson.

ESPACE, *s. m.* Intervalle blanc, ou distance qui se trouve, dans la portée, entre une ligne & celle qui la suit immédiatement au-dessus ou au-dessous. Il y a quatre *Espaces* dans les cinq lignes, il y a de plus deux *Espaces*, l'un au-dessus, l'autre au-dessous de la portée entiere; l'on borne, quand il le faut, ces deux *Espaces* indéfinis par des lignes postiches ajoutées en haut ou en bas, lesquelles augmentent l'étendue de la portée, & fournissent de nouveaux *Espaces*. Chacun de ces *Espaces* divise l'intervalle des deux lignes qui le terminent, en deux degrés diatoniques; savoir, un de la ligne inférieure à l'*Espace*, & l'autre de l'*Espace* à la ligne supérieure. (Voyez PORTÉE.)

ETENDUE, *s. f.* Différence de deux Sons donnés qui en ont d'intermédiaires, ou somme de tous les intervalles compris entre les deux extrêmes. Ainsi la plus grande *Etendue* possible ou celle qui comprend toutes les autres, est celle du plus grave au plus aigu de tous les Sons sensibles ou

appréciables. Selon les expériences de M. Euler, toute cette *Etendue* forme un intervalle d'environ huit octaves, entre un Son qui fait 30 vibrations par Seconde, & un autre qui en fait 7552 dans le même temps.

Il n'y a point d'*Etendue* en musique, entre les deux termes de laquelle on ne puisse inférer une infinité de Sons intermédiaires qui la partagent en une infinité d'intervalles, d'où il suit que l'*Etendue* sonore ou musicale est divisible à l'infini, comme celles du temps & du lieu. (Voyez INTERVALLE.)

EUDROME Nom de l'air que jouoient les hautbois aux Jeux Sthéniens, institués dans Argos en l'honneur de Jupiter. Hiérax, Argien, étoit l'inventeur de cet air.

EVITER, *v. a. Eviter* une cadence, c'est ajouter une dissonance à l'accord final, pour changer le mode ou prolonger la phrase. (Voyez CADENCE.)

EVITÉ, *participe*. Cadence *évitée*. (Voyez CADENCE.)

EVOVAE, *s. m.* Mot barbare formé des six voyelles qui marquent les syllabes des deux mots *seculorum amen*, & qui n'est d'usage que dans le plain-chant. C'est sur les lettres de ce mot qu'on trouve indiquées dans les Pseautiers & Antiphonaires des Eglises Catholiques les Notes par lesquelles, dans chaque Ton & dans les diverses modifications du Ton, il faut terminer les versets des pseaumes ou des Cantiques. L'*Evavoe* commence toujours par la dominante du Ton de l'Antienne qui le précede, & finit toujours par la finale.

EUTHIA, *s. f.* Terme de la musique Grecque, qui signifie une suite de Notes procédant du grave à l'aigu. L'*Euthia* étoit une des parties de l'ancienne Mélopée.

EXACORDE, *s. m.* Instrument à six cordes, ou système composé de six Sons, tel que l'*Exacorde* de Gui d'Arezzo.

EXÉCUTANT, *partic. pris subst.* Musicien qui exécute sa partie dans un concert : c'est la même chose que concertant. (Voyez CONCERTANT.) Voyez aussi les deux mots qui suivent.

EXÉCUTER, *v. a. Exécuter* une piece de musique, c'est

chanter & jouer toutes les parties qu'elle contient, tant vocales qu'inſtrumentales, dans l'enſemble qu'elles doivent avoir, & la rendre telle qu'elle eſt notée ſur la partition.

Comme la muſique eſt faite pour être entendue, on n'en peut bien juger que par l'exécution. Telle partition paroît admirable ſur le papier, qu'on ne peut entendre *Exécuter* ſans dégoût; & telle autre n'offre aux yeux qu'une apparence ſimple & commune, dont l'exécution ravit par des effets inattendus. Les petits compoſiteurs, attentifs à donner de la ſymétrie & du jeu à toutes leurs parties, paroiſſent ordinairement les plus habiles gens du monde, tant qu'on ne juge de leurs ouvrages que par les yeux. Auſſi ont-ils ſouvent l'adreſſe de mettre tant d'inſtrumens divers, tant de parties, dans leur muſique, qu'on ne puiſſe raſſembler que très difficilement tous les ſujets néceſſaires pour l'*Exécuter*.

EXECUTION, *ſ. f.* L'action d'exécuter une piece de muſique.

Comme la muſique eſt ordinairement compoſée de pluſieurs parties, dont le rapport ex[illegible] pour l'intonation, ſoit pour la meſure, eſt extrêmement difficile à obſerver, & dont l'eſprit dépend plus du goût que des ſignes, rien n'eſt ſi rare qu'une bonne *Exécution*. C'eſt peu de lire la muſique exactement ſur la note; il faut entrer dans toutes les idées du compoſiteur, ſentir & rendre le feu de l'expreſſion, avoir ſurtout l'oreille juſte & toujours attentive pour écouter & ſuivre l'enſemble. Il faut, en particulier dans la muſique Françoiſe, que la partie principale ſache preſſer ou ralentir le mouvement, ſelon que l'exigent le goût du chant, le volume de voix & le développement des bras du chanteur; il faut, par conſéquent, que toutes les autres parties ſoient ſans relâche attentives à bien ſuivre celle-là. Auſſi l'enſemble de l'opéra de Paris, où la muſique n'a point d'autre meſure que celle du geſte, ſeroit-il, à mon avis, ce qu'il y a de plus admirable en fait d'*Exécution*.

« Si les François, dit Saint-Evremont, par leur commerce avec les Italiens, ſont parvenus à compoſer plus hardiment, les Italiens ont auſſi gagné au commerce des François, en

ce qu'ils ont appris d'eux à rendre leur *Exécution* plus agréable, plus touchante & plus parfaite. » Le lecteur ſe paſſera bien, je crois, de mon commentaire ſur ce paſſage. Je dirai ſeulement que les François croient toute la terre occupée de leur muſique, & qu'au contraire, dans les trois quarts de l'Italie, les muſiciens ne ſavent pas même qu'il exiſte une muſique Françoiſe différente de la leur.

On appelle encore *Exécution* la facilité de lire & d'exécuter une partie inſtrumentale, & l'on dit, par exemple, d'un ſymphoniſte, qu'il a beaucoup d'*Exécution*, lorſqu'il exécute correctement, ſans héſiter, & à la premiere vue, les choſes les plus difficiles : l'*Exécution*, priſe en ce ſens, dépend ſurtout de deux choſes ; premierement, d'une habitude parfaite de la touche & du doigter de ſon inſtrument ; en ſecond lieu, d'une grande habitude de lire la muſique & de phraſer en la regardant : car tant qu'on ne voit que des notes iſolées, on héſite toujours à les prononcer : on n'acquiert la grande facilité de l'*Exécution* qu'en les uniſſant par le ſens commun qu'elles doivent former, & en mettant la choſe à la place du ſigne. C'eſt ainſi que la mémoire du lecteur ne l'aide pas moins que ſes yeux, & qu'il liroit avec peine une langue inconnue, quoiqu'écrite avec les mêmes caracteres, & compoſée des mêmes mots qu'il lit communément dans la ſienne.

EXPRESSION, *ſ. f.* Qualité par laquelle le muſicien ſent vivement & rend avec énergie toutes les idées qu'il doit rendre, & tous les ſentimens qu'il doit exprimer. Il y a une *Expreſſion* de compoſition & une d'exécution, & c'eſt de leur concours que réſulte l'effet muſical le plus puiſſant & le plus agréable.

Pour donner de l'*Expreſſion* à ſes ouvrages, le compoſiteur doit ſaiſir & comparer tous les rapports qui peuvent ſe trouver entre les traits de ſon objet & les productions de ſon art : il doit connoître ou ſentir l'effet de tous les caracteres, afin de porter exactement celui qu'il choiſit au degré qui lui convient : car comme un bon peintre ne donne pas

la même lumiere à tous ſes objets, l'habile muſicien ne donnera pas non plus la même énergie à tous ſes ſentimens, ni la même force à tous ſes tableaux, & placera chaque partie au lieu qui convient, moins pour la faire valoir ſeule, que pour donner un plus grand effet au tout.

Après avoir bien vu ce qu'il doit dire, il cherche comment il le dira, & voici où commence l'application des préceptes de l'art, qui eſt comme la langue particuliere dans laquelle le muſicien veut ſe faire entendre.

La mélodie, l'harmonie, le mouvement, le choix des inſtrumens & des voix, ſont les élémens du langage muſical; & la mélodie, par ſon rapport immédiat avec l'accent grammatical & oratoire, eſt celui qui donne le caractere à tous les autres. Ainſi c'eſt toujours du chant que ſe doit tirer la principale *Expreſſion*, tant dans la muſique inſtrumentale que dans la vocale.

Ce qu'on cherche donc à rendre par la mélodie, c'eſt le Ton dont s'expriment les ſentimens qu'o[illegible] repréſenter, & l'on doit bien ſe gar[illegible]ter en cela la déclamation théâtrale qui n'eſt elle-même qu'une imitation, mais la voix de la nature parlant ſans affectation & ſans art. Ainſi le muſicien cherchera d'abord un genre de mélodie qui lui fourniſſe les inflexions muſicales les plus convenables au ſens des paroles, en ſubordonnant toujours l'*Expreſſion* des mots à celle de la penſée, & celle-ci même à la ſituation de l'ame de l'interlocuteur: car quand on eſt fortement affecté, tous les diſcours que l'on tient prennent, pour ainſi dire, la teinte du ſentiment général qui domine en nous, & l'on ne querelle point ce qu'on aime du ton dont on querelle un indifférent.

La parole eſt diverſement accentuée ſelon les diverſes paſſions qui l'inſpirent, tantôt aiguë & véhémente, tantôt remiſſe & lâche, tantôt variée & impétueuſe, tantôt égale & tranquille dans ſes inflexions. De-là le muſicien tire les différences des modes de chant qu'il emploie & des lieux divers dans leſquels il maintient la voix, la faiſant procéder dans le bas par de petits intervalles pour exprimer les langueurs de

la triſteſſe & de l'abattement, lui arrachant dans le haut les Sons aigus de l'emportement & de la douleur, & l'entraînant rapidement par tous les intervalles de ſon Diapaſon dans l'agitation du déſeſpoir ou l'égarement des paſſions contraſtées. Surtout il faut bien obſerver que le charme de la muſique ne conſiſte pas ſeulement dans l'imitation, mais dans une imitation agréable; & que la déclamation même, pour faire un ſi grand effet, doit être ſubordonnée à la mélodie: de ſorte qu'on ne peut peindre le ſentiment ſans lui donner ce charme ſecret qui en eſt inſéparable, ni toucher le cœur ſi l'on ne plaît à l'oreille. Et ceci eſt encore très conforme à la nature, qui donne au ton des perſonnes ſenſibles, je ne ſais quelles inflexions touchantes & délicieuſes que n'eut jamais celui des gens qui ne ſentent rien. N'allez donc pas prendre le baroque pour l'expreſſif, ni la dureté pour de l'énergie, ni donner un tableau hideux des paſſions que vous voulez peindre, ni faire en un mot comme à l'opéra François, où le ton paſſionné reſſemble aux cris de la colique, bien plus qu'aux tranſports de l'amour.

Le plaiſir phyſique qui réſulte de l'harmonie, augmente à ſon tour le plaiſir moral de l'imitation, en joignant les ſenſations agréables des accords à l'*Expreſſion* de la mélodie, par le même principe dont je viens de parler. Mais l'harmonie fait plus encore; elle renforce l'*Expreſſion* même, en donnant plus de juſteſſe & de préciſion aux intervalles mélodieux; elle anime leur caractere, & marquant exactement leur place dans l'ordre de la modulation, elle rappelle ce qui précede, annonce ce qui doit ſuivre, & lie ainſi les phraſes dans le chant comme les idées ſe lient dans le diſcours. L'harmonie, enviſagée de cette maniere, fournit au compoſiteur de grands moyens d'*Expreſſion*, qui lui échappent quand il ne cherche l'*Expreſſion* que dans la ſeule harmonie: car alors, au lieu d'animer l'accent, il l'étouffe par ſes accords; & tous les intervalles, confondus dans un continuel rempliſſage, n'offrent à l'oreille qu'une ſuite de Sons fondamentaux qui n'ont rien de touchant ni d'agréable, & dont l'effet s'arrête au cerveau.

Que fera donc l'harmoniſte pour concourir à l'*Expreſſion* de la mélodie & lui donner plus d'effet? Il évitera ſoigneuſement de couvrir le Son principal dans la combinaiſon des accords; il ſubordonnera tous ſes accompagnemens à la partie chantante; aiguiſera l'énergie par le concours des autres parties; il renforcera l'effet de certains paſſages par des accords ſenſibles; en dérobera d'autres par ſuppoſition, ou par ſuſpenſion, en les comptant pour rien ſur la baſſe; il fera ſortir les *Expreſſions* fortes par des diſſonnances majeures; il réſervera les mineurs pour des ſentimens plus doux. Tantôt il liera toutes ſes parties par des Sons continus & coulés; tantôt il les fera contraſter ſur le chant par des notes piquées. Tantôt il frappera l'oreille par des accords pleins; tantôt il renforcera l'accent par le choix d'un ſeul intervalle. Par tout il rendra préſent & ſenſible l'enchaînement des modulations, & fera ſervir la baſſe & ſon harmonie à déterminer le lieu de chaque paſſage dans le mode, afin qu'on n'entende jamais un intervalle ou un trait de chant, ſans ſentir en même temps ſon rapport avec le tout.

A l'égard du rhythme, jadis ſi puiſſant pour donner de la force, de la variété, de l'agrément à l'harmonie Poétique; ſi nos langues moins accentuées & moins proſodiques, ont perdu le charme qui en réſultoit, notre muſique en ſubſtitue un autre plus indépendant du diſcours, dans l'égalité de la meſure, & dans les diverſes combinaiſons de ſes temps, ſoit à la fois dans le tout, ſoit ſéparément dans chaque partie. Les quantités de la langue ſont preſque perdues ſous celles des notes; & la muſique, au lieu de parler avec la parole, emprunte, en quelque ſorte, de la meſure, un langage à part. La force de l'*Expreſſion* conſiſte, en cette partie, à réunir ces deux langages le plus qu'il eſt poſſible, & à faire que, ſi la meſure & le rhythme ne parlent pas de la même maniere, ils diſent au moins les mêmes choſes.

La gaieté qui donne de la vivacité à tous nos mouvemens, en doit donner de même à la meſure; la triſteſſe reſſerre le cœur, ralentit les mouvemens, & la même lan-

gueur ſe fait ſentir dans les chants qu'elle inſpire : mais quand la douleur eſt vive ou qu'il ſe paſſe dans l'ame de grands combats, la parole eſt inégale ; elle marche alternativement avec la lenteur du Spondée & avec la rapidité du Pyrrique, & ſouvent s'arrête tout court, comme dans le récitatif obligé : c'eſt pour cela que les muſiques les plus expreſſives, ou du moins les plus paſſionnées, ſont communément celles où les temps, quoiqu'égaux entr'eux, ſont le plus inégalement diviſés ; au lieu que l'image du ſommeil, du repos, de la paix de l'ame, ſe peint volontiers avec des notes égales, qui ne marchent ni vîte ni lentement.

Une obſervation que le compoſiteur ne doit pas négliger, c'eſt que plus l'harmonie eſt recherchée, moins le mouvement doit être vif, afin que l'eſprit ait le temps de ſaiſir la marche des diſſonnances & le rapide enchaînement des modulations ; il n'y a que le dernier emportement des paſſions qui permette d'allier la rapidité de la meſure & la dureté des [illegible]. Alors, quand la tête eſt perdue & qu'à force d'agitation l'acteur ſemble ne ſavoir plus ce qu'il dit, ce déſordre énergique & terrible peut ſe porter auſſi juſqu'à l'ame du ſpectateur & le mettre de même hors de lui. Mais ſi vous n'êtes bouillant & ſublime, vous ne ſerez que baroque & froid ; jettez vos auditeurs dans le délire, ou gardez-vous d'y tomber : car celui qui perd la raiſon n'eſt jamais qu'un inſenſé aux yeux de ceux qui la conſervent, & les foux n'intéreſſent plus.

Quoique la plus grande force de l'*Expreſſion* ſe tire de la combinaiſon des Sons, la qualité de leur timbre n'eſt pas indifférente pour le même effet. Il y a des voix fortes & ſonores qui en impoſent par leur étoffe ; d'autres légeres & flexibles, bonnes pour les choſes d'exécution ; d'autres ſenſibles & délicates, qui vont au cœur par des chants doux & pathétiques. En général les deſſus & toutes les voix aiguës ſont plus propres pour exprimer la tendreſſe & la douceur, les baſſes & concordans pour l'emportement & la colere : mais les Italiens ont banni les baſſes de leurs tragédies, comme une partie dont le chant eſt trop rude pour le genre

héroïque, & leur ont ſubſtitué les tailles ou tenor, dont le chant a le même caractere avec un effet plus agréable. Ils emploient ces mêmes baſſes plus convenablement dans le comique pour les rôles à manteaux, & généralement pour tous les caracteres de charge.

Les inſtrumens ont auſſi des *Expreſſions* très différentes ſelon que le Son en eſt fort ou foible, que le timbre en eſt aigre ou doux, que le diapaſon en eſt grave ou aigu, & qu'on en peut tirer des ſons en plus grande ou moindre quantité. La flûte eſt tendre, le hautbois gai, la trompette guerriere, le cor ſonore, majeſtueux, propre aux grandes *Expreſſions*. Mais il n'y a point d'inſtrument dont on tire une *Expreſſion* plus variée & plus univerſelle que du violon. Cet inſtrument admirable fait le fond de tous les orcheſtres, & ſuffit au grand compoſiteur pour en tirer tous les effets que les mauvais muſiciens cherchent inutilement dans l'alliage d'une multitude d'inſtrumens divers. Le compoſiteur doit connoître le manche du violon pour diriger ſes airs, pour diſpoſer ſes arpeges, pour ſavoir l'effet des cordes à vide, & pour employer & choiſir ſes tons ſelon les divers caracteres qu'ils ont ſur cet inſtrument.

Vainement le compoſiteur ſaura-t-il animer ſon ouvrage, ſi la chaleur qui doit y régner ne paſſe à ceux qui l'exécutent. Le chanteur qui ne voit que des notes dans ſa partie, n'eſt point en état de ſaiſir l'*Expreſſion* du compoſiteur, ni d'en donner une à ce qu'il chante, s'il n'en a bien ſaiſi le ſens. Il faut entendre ce qu'on lit, pour le faire entendre aux autres; & il ne ſuffit pas d'être ſenſible en général, ſi l'on ne l'eſt en particulier à l'énergie de la langue qu'on parle. Commencez donc par bien connoître le caractere du chant que vous avez à rendre, ſon rapport au ſens des paroles, la diſtinction de ſes phraſes, l'accent qu'il a par lui-même, celui qu'il ſuppoſe dans la voix de l'exécutant, l'énergie que le compoſiteur a donnée au poëte, & celle que vous pouvez donner à votre tour au compoſiteur. Alors livrez vos organes à toute la chaleur que ces conſidérations vous auront inſpirée, faites ce que vous feriez ſi vous étiez

à la fois le poëte, le compositeur, l'acteur & le chanteur, & vous aurez toute l'*Expression* qu'il vous est possible de donner à l'ouvrage que vous avez à rendre. De cette maniere, il arrivera naturellement que vous mettrez de la délicatesse & des ornemens dans les chants qui ne sont qu'élégans & gracieux, du piquant & du feu dans ceux qui sont animés & gais, des gémissemens & des plaintes dans ceux qui sont tendres & pathétiques, & toute l'agitation du *Forte-piano*, dans l'emportement des passions violentes. Par-tout où l'on réunira fortement l'accent musical à l'accent oratoire; par-tout où la mesure se fera vivement sentir & servira de guide aux accens du chant; par-tout où l'accompagnement & la voix sauront tellement accorder & unir leurs effets, qu'il n'en résulte qu'une mélodie, & que l'auditeur trompé, attribue à la voix les passages dont l'orchestre l'embellit; enfin par-tout où les ornemens, sobrement ménagés, porteront témoignage de la facilité du chanteur, sans couvrir & défigurer [illegible] l'*Expression*, sera douce, agréable & forte, l'oreille sera charmée & le cœur ému; le physique & le moral concourront à la fois au plaisir des écoutans, & il régnera une tel accord entre la parole & le chant, que le tout semblera n'être qu'une langue délicieuse, qui sait tout dire & plaît toujours.

EXTENSION, *s. f.* est, selon Aristoxène, une des quatre parties de la mélopée, qui consiste à soutenir long-temps certains Sons & au-delà même de leur quantité grammaticale. Nous appellons aujourd'hui tenues les Sons ainsi soutenus. (Voyez TENUE.)

F

F *ut fa*, F *fa ut*, simplement F. quatrieme son de la Gamme diatonique & naturelle, lequel s'appelle autrement *Fa*. (Voyez GAMME.

C'est aussi le nom de la plus basse des trois clefs de musique. (Voyez CLEF.)

FACE, *ſ. f.* Combinaiſon, ou des Sons d'un accord, en commençant par un de ces Sons & prenant les autres ſelon leur ſuite naturelle, ou des touches du clavier qui forment le même accord. D'où il ſuit qu'un accord peut avoir autant de *Faces* qu'il y a de Sons qui le compoſent; car chacun peut être le premier à ſon tour.

L'accord parfait *ut mi ſol* a trois *Faces*. Par la premiere, tous les doigts ſont rangés par tierces, & la tonique eſt ſous l'index : par la ſeconde *mi ſol ut*, il y a une quarte entre les deux derniers doigts, & la tonique eſt ſous le dernier : par la troiſieme *ſol ut mi*, la quarte eſt entre l'index & le quatrieme, & la tonique eſt ſous celui-ci. (Voyez RENVERSEMENT.)

Comme les accords diſſonans ont ordinairement quatre Sons, ils ont auſſi quatre *Faces*, qu'on peut trouver avec la même facilité. (Voyez DOIGTER.)

FACTEUR, *ſ. m.* Ouvrier qui fait des orgues ou des clavecins.

FANFARE, *ſ. f.* Sorte d'air militaire, pour l'ordinaire court & brillant, qui s'exécute par des trompettes, & qu'on imite ſur d'autres inſtrumens. La *Fanfare* eſt communément à deux deſſus de trompettes accompagnées de Tymbales; &, bien exécutée, elle a quelque choſe de martial & de gai qui convient fort à ſon uſage. De toutes les troupes de l'Europe, les Allemandes ſont celles qui ont les meilleurs inſtrumens militaires; auſſi leurs marches & *Fanfares* font-elles un effet admirable. C'eſt une choſe à remarquer, que dans tout le Royaume de France, il n'y a pas un ſeul trompette qui ſonne juſte, & la nation la plus guerriere de l'Europe a les inſtrumens militaires les plus diſcordans; ce qui n'eſt pas ſans inconvénient. Durant les dernieres guerres, les payſans de Bohême, d'Autriche & de Baviere, tous Muſiciens nés, ne pouvant croire que des troupes reglées euſſent des inſtrumens ſi faux & ſi déteſtables, prirent tous ces vieux corps pour de nouvelles levées, qu'ils commencerent à mépriſer, & l'on ne ſauroit dire à combien de

braves gens des tons faux ont coûté la vie. Tant il est vrai que dans l'appareil de la guerre, il ne faut rien négliger de ce qui frappe les sens.

FANTAISIE, *s. f.* Piece de musique instrumentale qu'on exécute en la composant. Il y a cette différence du *caprice* à la *fantaisie*, que le caprice est un recueil d'idées singulieres & disparates, que rassemble une imagination échauffée, & qu'on peut même composer à loisir; au lieu que la *fantaisie* peut être une piece très réguliere, qui ne différe des autres qu'en ce qu'on l'invente en l'exécutant, & qu'elle n'existe plus sitôt qu'elle est achevée. Ainsi le caprice est dans l'espèce & l'assortiment des idées, & la *fantaisie* dans leur promptitude à se présenter. Il suit de-là qu'un caprice peut fort bien s'écrire, mais jamais une *fantaisie*; car sitôt qu'elle est écrite ou répétée, ce n'est plus une *fantaisie*, c'est une piece ordinaire.

FAU[illegible]T. (Voyez FAUSSET.)

FAUSS[illegible]TE. (Voyez QUARTE.)

FAUSSE-QUINTE, *s. f.* Intervalle dissonant, appellé par les Grecs *hemi-diapente*, dont les deux termes sont distans de quatre degrés diatoniques, ainsi que ceux de la quinte juste, mais dont l'intervalle est moindre d'un semi-ton; celui de la quinte étant de deux tons majeurs, d'un ton mineur & d'un semi-ton majeur; & celui de la *fausse-quinte* seulement d'un ton majeur, d'un ton mineur & de deux semi-tons majeurs. Si, sur nos claviers ordinaires, on divise l'octave en deux parties égales, on aura d'un côté la *fausse-quinte* comme *si fa*, & de l'autre le triton comme *fa si*: mais ces deux intervalles, égaux en ce sens, ne le sont ni quant au nombre des degrés, puisque le triton n'en a que trois, ni dans la précision des rapports, celui de la *fausse-quinte* étant de 45 à 64, & celui du triton de 32 à 45.

L'accord de *fausse-quinte* est renversé de l'accord dominant, en mettant la note sensible au grave. Voyez au mot ACCORD comment celui-là s'accompagne.

Il faut bien distinguer la *fausse-quinte* dissonance, de la

quinte - fausse, réputée consonnance, & qui n'est altérée que par accident (Voyez QUINTE.)

FAUSSE-RELATION, *s. f.* Intervalle diminué ou superflu. (Voyez RELATION.)

FAUSSET, *s m.* C'est cette espece de voix par laquelle un homme, sortant à l'aigu du diapason de sa voix naturelle, imite celle de la femme Un homme fait, à-peu-près, quand il chante le *fausset*, ce que fait un tuyau d'orgue quand il octavie. (Voyez OCTAVIER.)

Si ce mot vient du François *faux* opposé à *juste*, il faut l'écrire comme je fais ici, en suivant l'orthographe de l'Encyclopédie : mais s'il vient, comme je le crois, du latin, *faux*, *faucis*, la gorge, il falloit, au lieu des deux *ss* qu'on a substituées, laisser le *c* que j'y avois mis : *faucet*.

FAUX, *adj.* & *adv.* Ce mot est opposé à *juste*. On chante *faux* quand on n'entonne pas les intervalles dans leur justesse, qu'on forme des sons trop hauts ou trop bas.

Il y a des voix *fausses*, des cordes fausses, des instrumens *faux*. Quant aux voix, on prétend que le défaut est dans l'oreille & non dans la glotte. Cependant j'ai vu des gens qui chantoient très *faux* & qui accordoient un instrument très juste. La fausseté de leur voix n'avoit donc pas sa cause dans leur oreille. Pour les instrumens, quand les tons en sont *faux*, c'est que l'instrument est mal construit, que les tuyaux en sont mal proportionnés, ou les cordes *fausses*, ou qu'elles ne sont pas d'accord ; que celui qui en joue touche *faux*, ou qu'il modifie mal le vent ou les levres.

FAUX-ACCORD. Accord discordant, soit parce qu'il contient des dissonances proprement dites, soit parce que les consonnances n'en sont pas justes. (Voyez ACCORD FAUX.)

FAUX-BOURDON, *s. m.* Musique à plusieurs parties, mais simple & sans mesure, dont les notes sont presque toutes égales, & dont l'harmonie est toujours syllabique. C'est la Psalmodie des catholiques Romains, chantée à plusieurs parties. Le chant de nos pseaumes à quatre parties,

peut aussi passer pour une espece de *faux-bourdon*, mais qui procede avec beaucoup de lenteur & de gravité.

FEINTE, *s. f.* Altération d'une note ou d'un intervalle par un dièse ou par un bémol. C'est proprement le nom commun & générique du dièse & du bémol accidentels. Ce mot n'est plus en usage; mais on ne lui en a point substitué. La crainte d'employer des tours surannés énerve tous les jours notre langue; la crainte d'employer de vieux mots l'appauvrit tous les jours : ses plus grands ennemis seront toujours les puristes.

On appelloit aussi *feintes* les touches chromatiques du clavier, que nous appellons aujourd'hui touches blanches, & qu'autrefois on faisoit noires, parce que nos grossiers aucêtres n'avoient pas songé à faire le clavier noir, pour donner de l'éclat à la main des femmes. On appelle encore aujourd'hui *feintes coupées* celles de ces touches qui sont brisées pour suppléer au ravalement.

FÊTE, [illegible]ment de chant & de danse qu'on introduit dans un acte d'opéra, & qui interrompt ou suspend toujours l'action.

Ces *fêtes* ne sont amusantes qu'autant que l'opéra même est ennuyeux. Dans un drame intéressant & bien conduit, il seroit impossible de les supporter.

La différence qu'on assigne, à l'opéra, entre les mots de *fêtes* & de *divertissement*, est que le premier s'applique plus particuliement aux tragédies, & le second aux ballets.

FI. Syllabe avec laquelle quelques musiciens solfient le *fa* dièse, comme ils solfient par *ma* le *mi* bémol; ce qui paroît assez bien entendu. (Voyez SOLFIER.)

FIGURÉ. Cet adjectif s'applique aux notes ou à l'harmonie : aux notes comme dans ce mot, *basse-figurée*, pour exprimer une basse, dont les notes portant accord, sont subdivisées en plusieurs autres notes de moindre valeur. (Voyez BASSE-FIGURÉE) : à l'harmonie, quand on emploie par supposition & dans une marche diatonique d'autres notes que celles qui forment l'accord. (Voyez HARMONIE-FIGURÉE, & SUPPOSITION.)

FIGURER, *v. a.* C'eſt paſſer pluſieurs notes pour une; c'eſt faire des doubles, des variations; c'eſt ajouter des notes au chant, de quelque maniere que ce ſoit: enfin c'eſt donner aux ſons harmonieux une figure de mélodie, en les liant par d'autres ſons intermédiaires. (Voyez DOUBLE, FLEURTIS, HARMONIE-FIGURÉE.)

FILER un ſon, c'eſt en chantant ménager ſa voix, en ſorte qu'on puiſſe le prolonger long-temps ſans reprendre haleine. Il y a deux manieres de *filer* un ſon: la premiere en le ſoutenant toujours également; ce qui ſe fait pour l'ordinaire ſur les tenues où l'accomagnement travaille: la ſeconde en le renforçant; ce qui eſt plus uſité dans les paſſages & roulades. La premiere maniere demande plus de juſteſſe, & les Italiens la préférent; la ſeconde a plus d'éclat & plaît davantage aux François.

FIN, *ſ. f.* Ce mot ſe place quelquefois ſur la finale de la premiere partie d'un rondeau, pour marquer qu'ayant repris cette premiere partie, c'eſt ſur cette fin qu'on doit s'arrêter & finir. (Voyez RONDEAU.)

On n'emploie plus gueres ce mot à cet uſage, les François lui ayant ſubſtitué le point-final à l'exemple des Italiens. (Voyez POINT-FINAL.)

FINALE, *ſ. f.* Principale corde du mode qu'on appelle auſſi tonique, & ſur laquelle l'air ou la piece doit finir. (Voyez MODE.)

Quand on compoſe à pluſieurs parties, & ſur-tout des chœurs, il faut toujours que la baſſe tombe en finiſſant ſur la note même de la *finale*. Les autres parties peuvent s'arrêter ſur ſa tierce ou ſur ſa quinte. Autrefois c'étoit une regle de donner toujours, à la fin d'une piece, la tierce majeure à la *finale*, même en mode mineur, mais cet uſage a été trouvé de mauvais goût & tout-à-fait abandonné.

FIXE, *adj.* cordes ou ſons *fixes* ou ſtables. (Voyez SON, STABLE.)

FLATTÉ, *ſ. m.* Agrément du chant François, difficile à définir; mais dont l'on comprendra ſuffiſamment l'effet par un exemple. (Voyez *Pl.* B, *Fig.* 13, au mot FLATTÉ.)

FLEURTIS, *ſ. m.* Sorte de contre-point figuré, lequel n'eſt point ſyllabique ou note ſur note. C'eſt auſſi l'aſſemblage des divers agrémens dont on orne un chant trop ſimple. Ce mot a vieilli en tout ſens. (Voyez BRODERIES, DOUBLES, VARIATIONS, PASSAGES.)

FOIBLE, *adj.* Temps *foible.* (Voyez TEMPS.)

FONDAMENTAL, *adj.* Son *fondamental* eſt celui qui ſert de fondement à l'accord, (Voyez ACCORD.) ou au ton (Voyez TONIQUE.) Baſſe-*fondamentale* eſt celle qui ſert de fondement à l'harmonie. (Voyez BASSE-FONDAMENTALE.) Accord *fondamental*, eſt celui dont la baſſe eſt *fondamentale*, & dont les ſons ſont arrangés ſelon l'ordre de leur génération : mais, comme cet ordre écarte extrêmement les parties, on les rapproche par des combinaiſons ou renverſemens, & pourvu que la baſſe reſte la même, l'accord ne laiſſe pas pour cela de porter le nom de *fondamental*. Tel eſt, par exemple, cet accord *ut mi ſol*, enfermé dans l'intervalle de quinte : au lieu que dans l'ordre de ſa génération *ut ſol mi*, il comprend une dixieme & même une dix-ſeptieme ; puiſque l'*ut fondamental* n'eſt pas la quinte de *ſol*, mais l'octave de cette quinte.

FORCE, *ſ. f.* Qualité de ſon appellée auſſi quelquefois *intenſité*, qui le rend plus ſenſible & le fait entendre de plus loin. Les vibrations plus ou moins fréquentes du corps ſonore, ſont ce qui rend le ſon aigu ou grave ; leur plus grand ou moindre écart de la ligne de repos, eſt ce qui le rend fort ou foible. Quand cet écart eſt trop grand & qu'on force l'inſtrument ou la voix, (Voyez FORCER) le ſon devient bruit & ceſſe d'être appréciable.

FORCER la voix, c'eſt excéder en haut ou en bas ſon diapaſon, ou ſon volume à force d'haleine ; c'eſt crier au lieu de chanter. Toute voix qu'on *force* perd ſa juſteſſe : cela arrive même aux inſtrumens où l'on force l'archet ou le vent ; & voilà pourquoi les François chantent rarement juſte.

FORLANE, *ſ. f.* Air d'une danſe de même nom commune à Veniſe, ſur-tout parmi les Gondoliers. Sa meſure eſt à $\frac{6}{8}$; elle ſe bat gaiement, & la danſe eſt auſſi fort gaie.

On l'appelle *Forlane*, parce qu'elle a pris naissance dans le Frioul, dont les habitans s'appellent *Forlans*.

FORT, *adv*. Ce mot s'écrit dans les parties, pour marquer qu'il faut forcer le son avec véhémence, mais sans le hausser; chanter à pleine voix, tirer de l'instrument beaucoup de son : ou bien il s'emploie pour détruire l'effet du mot *doux* employé précédemment.

Les Italiens ont encore le superlatif *fortissimo*, dont on n'a gueres besoin dans la musique Françoise; car on y chante ordinairement *très-fort*.

FORT, *adj*. Temps *fort* (Voyez TEMPS.)

FORTE-PIANO, Substantif Italien composé, & que les musiciens devroient franciser, comme les peintres ont francisé celui de *Chiaroscuro*, en adoptant l'idée qu'il exprime. Le *forte-piano* est l'art d'adoucir & renforcer les sons dans la mélodie imitative, comme on fait dans la parole qu'elle doit imiter. Non-seulement quand on parle avec chaleur, on ne s'exprime point toujours sur le même ton; mais on ne parle pas toujours avec le même degré de force. La musique, en imitant la variété des accens & des tons, doit donc imiter aussi les degrés intenses ou remisses de la parole, & parler tantôt doux, tantôt fort, tantôt à demi-voix; & voilà ce qu'indique en général le mot de *forte-piano*.

FRAGMENS. On appelle ainsi à l'opéra de Paris le choix de trois ou quatre actes de ballet, qu'on tire de divers opera, & qu'on rassemble, quoiqu'ils n'aient aucun rapport entr'eux, pour être représentés successivement le même jour, & remplir, avec leurs entr'actes, la durée d'un spectacle ordinaire. Il n'y a qu'un homme sans goût qui puisse imaginer un pareil ramassis, & qu'un théâtre sans intérêt où l'on puisse le supporter.

FRAPPÉ, *adj. pris subst.* C'est le temps où l'on baisse la main ou le pied, & où l'on frappe pour marquer le mesure. (Voyez THÉSIS.) On ne frappe ordinairement du pied que le premier temps de chaque mesure; mais ceux qui coupent en deux la mesure à quatre, frappent aussi le troisieme.

ſieme. En battant de la main la meſure, les François ne frappent jamais que le premier temps & marquent les autres par divers mouvemens de main : mais les Italiens frappent les deux premiers de la meſure à trois, & levent le troiſieme ; ils frappent de même les deux premiers de la meſure à quatre, & levent les deux autres. Ces mouvemens ſont plus ſimples & ſemblent plus commodes.

FREDON, *ſ. m.* Vieux mot qui ſignifie un paſſage rapide & preſque toujours diatonique de pluſieurs notes ſur la même ſyllabe ; c'eſt, à-peu-près, ce que l'on a depuis appellé *roulade*, avec cette différence que la roulade dure davantage & s'écrit, au lieu que le *fredon* n'eſt qu'une courte addition de goût, ou, comme on diſoit autrefois, une *diminution* que le chanteur fait ſur quelque note.

FREDONNER, *n. n.* & *a.* Faire des *fredons*. Ce mot eſt vieux & ne s'emploie plus qu'en déríſion.

FUGUE, *ſ. f.* Piece ou morceau de muſique où l'on traite, ſelon certaines regles d'harmonie & de modulation, un chant appellé *ſujet*, en le faiſant paſſer ſucceſſivement & alternativement d'une partie à une autre.

Voici les principales regles de la *fugue*, dont les unes lui ſont propres, & les autres communes avec l'imitation.

I. Le ſujet procede de la tonique à la dominante ou de la dominante à la tonique, en montant ou en deſcendant.

II. Toute *fugue* a ſa réponſe dans la partie qui ſuit immédiatement celle qui a commencé.

III. Cette réponſe doit rendre le ſujet à la quarte ou à la quinte, & par mouvement ſemblable, le plus exactement qu'il eſt poſſible ; procédant de la dominante à la tonique, quand le ſujet s'eſt annoncé de la tonique à la dominante, & *vice-verſâ*. Une partie peut auſſi reprendre le même ſujet à l'octave ou à l'uniſſon de la précédente : mais alors c'eſt répétition plutôt qu'une véritable réponſe.

IV. Comme l'octave ſe diviſe en deux parties inégales, dont l'une comprend quatre degrés en montant de la tonique à la dominante, & l'autre ſeulement trois en continuant

de monter de la dominante à la tonique ; cela oblige d'avoir égard à cette différence dans l'expression du sujet, & de faire quelque changement dans la réponse, pour ne pas quitter les cordes essentielles du mode. C'est autre chose quand on se propose de changer de ton ; alors l'exactitude même de la réponse prise sur une autte corde, produit les altérations propres à ce changement.

V. Il faut que la *fugue* soit dessinée de telle sorte que la réponse puisse entrer avant la fin du premier chant, afin qu'on entende en partie l'une & l'autre à la fois ; que par cette anticipation le sujet se lie, pour ainsi dire, à lui-même, & que l'art du compositeur se montre dans ce concours. C'est se moquer que de donner pour *fugue* un chant qu'on ne fait que promener d'une partie à l'autre, sans autre gêne que de l'accompagner ensuite à sa volonté. Cela mérite tout au plus le nom d'imitation. (Voyez IMITATION.)

Outre ces regles, qui sont fondamentales, pour réussir dans ce genre de composition, il y en a d'autres qui, pour n'être que de goût, n'en sont pas moins essentielles. Les *fugues*, en général, rendent la musique plus bruyante qu'agréable ; c'est pourquoi elles conviennent mieux dans les chœurs que par-tout ailleurs. Or, comme leur principal mérite est de fixer toujours l'oreille sur le chant principal ou sujet, qu'on fait pour cela passer incessamment de partie en partie, & de modulation en modulation, le compositeur doit mettre tous ses soins à rendre toujours ce chant bien distinct, ou à empêcher qu'il ne soit étouffé ou confondu parmi les autres parties. Il y a pour cela deux moyens : l'un dans le mouvement, qu'il faut sans cesse contraster ; de sorte que, si la marche de la *fugue* est précipitée, les autres parties procedent posément par des notes longues, & au contraire, si la *fugue* marche gravement, que les accompagnemens travaillent davantage. Le second moyen est d'écarter l'harmonie, de peur que les autres parties, s'approchant trop de celle qui chante le sujet, ne se confondent avec elle, & ne l'empêchent de se faire entendre

assez nettement; en sorte que ce qui seroit un vice par-tout ailleurs, devient ici une beauté.

Unité de mélodie; voilà la grande regle commune qu'il faut souvent pratiquer par des moyens différens. Il faut choisir les accords, les intervalles, afin qu'un certain son, & non pas un autre, fasse l'effet principal; *unité de mélodie*. Il faut quelquefois mettre en jeu des instrumens ou des voix d'espece différente, afin que la partie qui doit dominer se distingue plus aisément; *unité de mélodie*. Une autre atention non moins nécessaire, est, dans les divers enchaînemens de modulations qu'amene la marche & le progrès de la *fugue*, de faire que toutes ces modulations se correspondent à la fois dans toutes les parties, de lier le tout dans son progrès par une exacte conformité de ton; de peur qu'une partie étant dans un ton & l'autre dans un autre, l'harmonie entiere ne soit dans aucun, & ne présente plus d'effet simple à l'oreille, ni d'idée simple à l'esprit; *unité de mélodie*. En un mot, dans toute *fugue*, la confusion de mélodie & de modulation est en même temps ce qu'il y a de plus à craindre & de plus difficile à éviter; & le plaisir que donne ce genre de musique étant toujours médiocre, on peut dire qu'une belle *fugue* est l'ingrat chef-d'œuvre d'un bon harmoniste.

Il y a encore plusieurs autres manieres de *fugues*; comme les *fugues perpétuelles* appellées *canons*, les *doubles fugues*, les *contre-fugues*, ou *fugues renversées*, qu'on peut voir chacune à son mot, & qui servent plus à étaler l'art des compositeurs qu'à flatter l'oreille des écoutans.

Fugue, du latin *fuga*, *fuite*; parce que les parties, partant ainsi successivement, semblent se fuir & se poursuivre l'une l'autre.

FUGUE RENVERSÉE. C'est une *fugue* dont la réponse se fait par mouvement contraire à celui du sujet. (Voyez CONTRE-FUGUE.)

FUSÉE, *s. f.* Trait rapide & continu qui monte ou descend pour joindre diatoniquement deux notes à un grand intervalle l'une de l'autre. Voyez *Pl.* C. *Fig.* 4. A moins

que la *fusée* ne soit notée, il faut, pour l'exécuter, qu'une des deux notes extrêmes ait une durée sur laquelle on puisse passer la *fusée* sans altérer la mesure.

G.

G *re sol* G *sol re ut*, ou simplement G. Cinquieme son de la gamme diatonique, lequel s'appelle autrement *sol* (Voyez GAMME.)

C'est aussi le nom de la plus haute des trois clefs de la musique. (Voyez CLEF.)

GAI, *adv*. Ce mot, écrit au-dessus d'un air ou d'un morceau de musique, indique un mouvement moyen entre le vîte & le modéré : il répond au mot Italien *Allegro*, employé pour le même usage. (Voyez ALLEGRO.)

Ce mot peut s'entendre aussi du caractere d'une musique, indépendamment du mouvement.

GAILLARDE, *s. f.* Air à trois temps gais d'une danse de même nom. On la nommoit autrefois *romanesque*, parce qu'elle nous est, dit-on, venue de Rome, ou du moins d'Italie.

Cette danse est hors d'usage depuis long-temps. Il en est resté seulement un pas appellé, *Pas de gaillarde.*

GAMME, GAMM'UT, ou GAMMUT. Table ou échelle inventée par Gui Arétin, sur laquelle on apprend à nommer & à entonner juste les degrés de l'octave par les six notes de musique, *ut re mi fa sol la*, suivant toutes les dispositions qu'on peut leur donner; ce qui s'appelle *solfier*. (Voyez ce mot.)

La *gamme* a aussi été nommée *main harmonique*, parce que Gui employa d'abord la figure d'une main, sur les doigts de laquelle il rangea ses notes, pour montrer les rapports de ses hexacordes avec les cinq tétracordes des Grecs. Cette main a été en usage pour apprendre à nommer les notes jusqu'à l'invention du *si* qui a aboli chez nous les

muances, & par conséquent la *main* harmonique qui sert à les expliquer.

Gui Arétin ayant, selon l'opinion commune, ajouté au diagramme des Grecs un tétracorde à l'aigu, & une corde au grave, ou plutôt, selon Meibomius, ayant, par ces additions, rétabli ce diagramme dans son ancienne étendue, il appella cette corde grave *hypoproslambanomenos*, & la marqua par le Γ des Grecs; & comme cette lettre se trouva ainsi à la tête de l'échelle, en plaçant dans le haut les sons graves, selon la methode des anciens, elle a fait donner à cette échelle le nom barbare de *gamme*.

Cette *gamme* donc, dans toute son étendue, étoit composée de vingt cordes ou notes; c'est-à-dire, de deux octaves & d'une sixte majeure. Ces cordes étoient représentées par des lettres & par des syllabes. Les lettres désignoient invariablement chacune une corde déterminée de l'échelle, comme elles font encore aujourd'hui; mais comme il n'y avoit d'abord que six lettres, enfin que sept, & qu'il falloit recommencer d'octave en octave, on distinguoit ces octaves par les figures des lettres. La premiere octave se marquoit par des lettres capitales de cette maniere: Γ. A. B &c. la seconde, par des caracteres courans *g. a b.* & pour la sixte surnuméraire, on employoit des lettres doubles, *gg*, *aa*, *bb*, &c.

Quant aux syllabes, elles ne représentoient que les noms qu'il falloit donner aux notes en les chantant. Or, comme il n'y avoit que six noms pour sept notes, c'étoit une nécessité qu'au moins un même nom fût donné à deux différentes notes; ce qui se fit de maniere que ces deux notes *mi fa*, ou *la fa*, tombassent sur les semi-tons. Par conséquent dès qu'il se présentoit un dièse ou un bémol qui ammenoit un nouveau semi-ton, c'étoient encore des noms à changer; ce qui faisoit donner le même nom à différentes notes, & différens noms à la même note, selon le progrès du chant; & ces changemens de nom s'appelloient *muances*.

On apprenoit donc ces muances par la gamme. A la

gauche de chaque degré on voyoit une lettre qui indiquoit la corde précise appartenant à ce degré. A la droite, dans les cases, on trouvoit les différens noms que cette même note devoit porter en montant ou en descendant par béquarre ou par bémol, selon le progrès.

Les difficultés de cette méthode ont fait faire, en divers temps, plusieurs changemens à la *gamme*. La *Figure* 10, *Planche* A, représente cette *gamme*, telle qu'elle est actuellement usitée en Italie. C'est à-peu-près la même chose en Espagne & en Portugal, si ce n'est qu'on trouve quelquefois à la derniere place la colonne du béquarre, qui est ici la premiere, ou quelqu'autre différence aussi peu importante.

Pour se servir de cette échelle, si l'on veut chanter au naturel, on applique *ut* à Γ de la premiere colonne, le long de laquelle on monte jusqu'au *la*; après quoi, passant à droite dans la colonne du *b* naturel, on nomme *fa*; on monte au *la* de la même colonne, puis on retourne dans la précédente à *mi*, & ainsi de suite. Ou bien, on peut commencer par *ut* au C de la seconde colonne, arrivé au *la*, passer à *mi* dans la premiere colonne; puis repasser dans l'autre colonne au *fa*. Par ce moyen, l'une de ces transitions forme toujours un semi-ton; savoir, *la fa*: & l'autre toujours un ton; savoir, *la mi*. Par bémol, on peut commencer à l'*ut* en *c* ou *f*, & faire les transitions de la même maniere, &c.

En descendant par béquarre on quitte l'*ut* de la colonne du milieu, pour passer au *mi* de celle par béquarre, ou au *fa* de celle par bémol; puis descendant jusqu'à l'*ut* de cette nouvelle colonne, on en sort par *fa* de gauche à droite, par *mi* de droite à gauche, &c.

Les Anglois n'emploient pas toutes ces syllabes, mais seulement les quatre premieres *ut re mi fa*; changeant ainsi de colonne de quatre en quatre notes, ou de trois en trois par une méthode semblable à celle que je viens d'expliquer, si ce n'est qu'au lieu de *la fa* & de *la mi*, il faut muer par *fa ut*, & par *mi ut*.

Les Allemands n'ont point d'autre *gamme* que les lettres initiales qui marquent les ſons fixes dans les autres *gammes*, & ils ſolfient même avec ces lettres de la maniere qu'on pourra voir au mot SOLFIER.

La *gamme* Françoiſe, autrement dite *gamme* du *ſi*, leve les embarras de toutes ces tranſitions. Elle conſiſte en une ſimple échelle de ſix degrés ſur deux colonnes, outre celle des lettres. (Voyez *Pl.* A. *Fig.* 11.) La premiere colonne à gauche eſt pour chanter par bémol; c'eſt-à-dire, avec un bémol à la clef; la ſeconde, pour chanter au naturel. Voilà tout le myſtere de la *gamme* Françoiſe qui n'a gueres plus de difficulté que d'utilité, attendu que toute autre altération qu'un bémol la met à l'inſtant hors d'uſage. Les autres *gammes* n'ont par-deſſus celle-là, que l'avantage d'avoir auſſi une colonne pour le béquarre, c'eſt-à-dire, pour un dièſe à la clef; mais ſitôt qu'on y met plus d'un dièſe ou d'un bémol, ce qui ne ſe faiſoit jamais autrefois, toutes ces *gammes* ſont également inutiles.

Aujourd'hui que les muſiciens François chantent tout au naturel, ils n'ont que faire de *gamme* C *ſol ut*, *ut* & C ne ſont pour eux, que la même choſe. Mais dans le ſyſtême de Gui, *ut* eſt une choſe, & C en eſt une autre fort différente; & quand il a donné à chaque note une ſyllabe & une lettre, il n'a pas prétendu en faire des ſynonymes; ce qui eût été doubler inutilement les noms & les embarras.

GAVOTTE, *ſ. f.* Sorte de danſe dont l'air eſt à deux temps; & ſe coupe en deux repriſes, dont chacune commence avec le ſecond temps & finit ſur le premier. Le mouvement de la *gavotte* eſt ordinairement gracieux, ſouvent gai, quelquefois auſſi tendre & lent. Elle marque ſes phraſes & ſes repos de deux en deux meſures.

GÉNIE, *ſ. m.* Ne cherche point, jeune artiſte, ce que c'eſt que le *génie*. En as-tu: tu le ſens en toi-même. N'en as-tu pas: tu ne le connoîtras jamais. Le *génie* du muſicien ſoumet l'univers entier à ſon art. Il peint tous les tableaux par des ſons; il fait parler le ſilence même; il rend les idées par des ſentimens, les ſentimens par des accens;

& les paſſions qu'il exprime, il les excite au fond des cœurs. La volupté, par lui, prend de nouveaux charmes; la douleur qu'il fait gémir arrache des cris; il brûle ſans ceſſe & ne ſe conſume jamais. Il exprime avec chaleur les frimats & les glaces; même en peignant les horreurs de la mort, il porte dans l'ame ce ſentiment de vie qui ne l'abandonne point, & qu'il communique aux cœurs faits pour le ſentir. Mais hélas! il ne ſait rien dire à ceux où ſon germe n'eſt pas, & ſes prodiges ſont peu ſenſibles à qui ne les peut imiter. Veux-tu donc ſavoir ſi quelque étincelle de ce feu dévorant t'anime? Cours, vole à Naples écouter les chef-d'œuvres de *Léo*, de *Durante*, de *Jommelli*, de *Pergolèſe*. Si tes yeux s'empliſſent de larmes, ſi tu ſens ton cœur palpiter, ſi des treſſaillemens t'agitent, ſi l'oppreſſion te ſuffoque dans tes tranſports, prends le Métaſtaſe & travaille; ſon *génie* échauffera le tien; tu créeras à ſon exemple: c'eſt-là ce que fait le *génie*, & d'autres yeux te rendront bientôt les pleurs que les maîtres t'ont fait verſer. Mais ſi les charmes de ce grand art te laiſſent tranquille, ſi tu n'as ni délire ni raviſſement, ſi tu ne trouves que ce qui tranſporte, oſes-tu demander ce qu'eſt le *génie*? Homme vulgaire, ne profâne point ce nom ſublime. Que t'importeroit de le connoître? tu ne ſaurois le ſentir: fais de la muſique Françoiſe.

GENRE, *ſ. m.* Diviſion & diſpoſition du tétracorde conſidéré dans les intervalles des quatre ſons qui le compoſent. On conçoit que cette définition, qui eſt celle d'Euclide, n'eſt applicable qu'à la muſique Grecque, dont j'ai à parler en premier lieu.

La bonne conſtitution de l'accord du tétracorde; c'eſt-à-dire, l'établiſſement d'un *genre* régulier, dépendoit des trois regles ſuivantes, que je tire d'Ariſtoxène.

La premiere étoit que les deux cordes extrêmes du tétracorde devoient toujours reſter immobiles, afin que leur intervalle fût toujours celui d'une quarte juſte ou du diateſſaron. Quant aux deux cordes moyennes, elles varioient à la vérité; mais l'intervalle du lichanos à la mèſe ne

devoit jamais paffer deux *tons*, ni diminuer au-delà d'un *ton*; de forte qu'on avoit précifément l'efpace d'un *ton* pour varier l'accord du lichanos, & c'eft la feconde regle. La troifieme étoit que l'intervalle de la parhypate, ou feconde corde, à l'hypate, n'excédât jamais celui de la même parhypate au lichanos.

Comme en général cet accord pouvoit fe diverfifier de trois façons, cela conftituoit trois principaux *genres*; favoir, le diatonique, le chromatique & l'enharmonique. Ces deux derniers *genres*, où les deux premiers intervalles faifoient toujours enfemble une fomme moindre que le troifieme intervalle, s'appelloient à caufe de cela *genres épais* ou *ferrés*. (Voyez ÉPAIS.)

Dans le diatonique, la modulation procédoit par un femi-ton, un *ton*, & un autre *ton*, *fi ut re mi*; & comme on y paffoit par deux *tons* confécutifs, de-là lui venoit le nom de *diatonique*. Le chromatique procédoit fucceffivement par deux femi-tons & un hémi-diton ou une tierce mineure, *fi*, *ut*, *ut* dièfe, *mi*; cette modulation tenoit le milieu entre celles du diatonique & de l'enharmonique, y faifant, pour ainfi dire, fentir diverfes nuances de fons; de même qu'entre deux couleurs principales on introduit plufieurs nuances intermédiaires; & de-là vient qu'on appelloit ce *genre* chromatique ou coloré. Dans l'enharmonie, la modulation procédoit par deux quarts-de-*ton*, en divifant, felon la doctrine d'Ariftoxène, le femi-ton majeur en deux parties égales, & un diton ou une tierce majeure, comme *fi*, *fi* dièfe enharmonique, *ut* & *mi*: ou bien, felon les Pythagoriciens, en divifant le femi-ton majeur en deux intervalles inégaux, qui formoient, l'un le femi-ton mineur, c'eft-à-dire, notre dièfe ordinaire, & l'autre le complément de ce même femi-ton mineur au femi-ton majeur; & enfuite le diton, comme, ci-devant, *fi*, *fi* dièfe ordinaire, *ut*, *mi*. Dans le premier cas, les deux intervalles égaux du *fi* à l'*ut* étoient tous deux enharmoniques ou d'un quart-de-*ton*; dans le fecond cas, il n'y avoit d'enharmonique que le paffage du *fi* dièfe à l'*ut*, c'eft-à-dire, la différence du femi-ton mineur au

ſemi-ton majeur, laquelle eſt le dièſe appellé *de Pythagore* & le véritable intervalle enharmonique donné par la Nature.

Comme donc cette modulation, dit M. Burette, ſe tenoit d'abord très ſerrée, ne parcourant que de petits intervalles, des intervalles preſque inſenſibles, on la nommoit *enharmonique*, comme qui diroit *bien jointe*, bien aſſemblée, *probè coagmentata*.

Outre ces *genres* principaux, il y en avoit d'autres qui réſultoient tous des divers partages du tétracorde, ou de façons de l'accorder différentes de celles dont je viens de parler. Ariſtoxène ſubdiviſe le *genre* diatonique en ſyntonique & diatonique mol ; (Voyez Diatonique.) & le *genre* chromatique en mol, hémiolien & tonique, (Voyez Chromatique) dont il donne les différences comme je les rapporte à leurs articles. Ariſtide Quintilien fait mention de pluſieurs autres *genres* particuliers, & il en compte ſix qu'il donne pour très anciens ; ſavoir, le lydien, le dorien, le phrygien, l'ionien, le mixolydien, & le ſyntonolydien. Ces ſix *genres*, qu'il ne faut pas confondre avec les tons ou modes des mêmes noms, différoient par leurs degrés ainſi que par leur accord ; les uns n'arrivoient pas à l'octave, les autres l'atteignoient, la paſſoient ; en ſorte qu'ils participoient à la fois du *genre* & du mode. On en peut voir le détail dans le *Muſicien grec*.

En général, le diatonique ſe diviſe en autant d'eſpèces qu'on peut aſſigner d'intervalles différens entre le ſemi-ton & le *ton*.

Le chromatique en autant d'eſpèces qu'on peut aſſigner d'intervalles entre le ſemi-ton & le dièſe enharmonique.

Quant à l'enharmonique, il ne ſe ſubdiviſe point.

Indépendamment de toutes ces ſubdiviſions, il y avoit encore un *genre* commun, dans lequel on n'employoit que des ſons ſtables qui appartiennent à tous les *genres*, & un *genre* mixte qui participoit du caractere de deux *genres* ou de tous les trois. Or, il faut bien remarquer que dans ce mélange de *genres*, qui étoit très rare, on n'employoit pas pour cela plus de quatre cordes ; mais on les tendoit ou

relâchoit diverſement durant une même piece; ce qui ne paroît pas trop facile à pratiquer. Je ſoupçonne que peut-être un tétracorde étoit accordé dans un *genre*, & un autre dans un autre; mais les auteurs ne s'expliquent pas clairement là-deſſus.

On lit dans Ariſtoxène, (*L. I. Part. II.*) que juſqu'au temps d'Alexandre, le diatonique & le chromatique étoient négligés des anciens muſiciens, & qu'ils ne s'exerçoient que dans le *genre* enharmonique, comme le ſeul digne de leur habileté : mais ce *genre* étoit entiérement abandonné du temps de Plutarque; & le chromatique auſſi fut oublié, même avant Macrobe.

L'étude des écrits des anciens, plus que le progrès de notre muſique, nous a rendu ces idées, perdues chez leurs ſucceſſeurs. Nous avons, comme eux, le *genre* diatonique, le chromatique & l'enharmonique, mais ſans aucunes diviſions; & nous conſidérons ces *genres* ſous des idées fort différentes de celles qu'ils en avoient. C'étoient pour eux autant de manieres particulieres de conduire le chant ſur certaines cordes preſcrites. Pour nous, ce ſont autant de manieres de conduire le corps entier de l'harmonie, qui forcent les parties à ſuivre les intervalles preſcrits par ces *genres*; de ſorte que le *genre* appartient encore plus à l'harmonie qui l'engendre, qu'à la mélodie qui le fait ſentir.

Il faut encore obſerver que, dans notre muſique, les *genres* ſont preſque toujours mixtes; c'eſt-à-dire, que le diatonique entre pour beaucoup dans le chromatique, & que l'un & l'autre ſont néceſſairement mêlés à l'enharmonique. Une piece de muſique toute entiere dans un ſeul *genre*, ſeroit très difficile à conduire & ne ſeroit pas ſupportable : car dans le diatonique, il ſeroit impoſſible de changer le ton; dans le chromatique, on ſeroit forcé de changer de ton à chaque note; & dans l'enharmonique, il n'y auroit abſolument aucune ſorte de liaiſon. Tout cela vient encore des regles de l'harmonie qui aſſujettiſſent la ſucceſſion des accords à certaines regles incompatibles avec une continuelle ſucceſſion enharmonique ou chromatique; & auſſi de celles de la mélo-

die, qui n'en sauroit tirer de beaux chants. Il n'en étoit pas de même des *genres* des anciens. Comme les tétracordes étoient également complets, quoique divisés différemment dans chacun des trois systêmes, ou dans la mélodie ordinaire, un *genre* eût emprunté d'un autre d'autres sons que ceux qui se trouvoient nécessairement communs entr'eux, le tétracorde auroit eu plus de quatre cordes, & toutes les regles de leur musique auroient été confondues.

M. Serre de Geneve a fait la distinction d'un quatrieme *genre*, duquel j'ai parlé dans son article. (Voyez DIACOMMATIQUE.)

GIGUE, *s. f.* Air d'une danse de même nom, dont la mesure est à six-huit & d'un mouvement assez gai. Les opéra François contiennent beaucoup de *gigues*, & les *gigues* de Correlli ont été long-temps célebres : mais ces airs sont entiérement passés de mode ; on n'en fait plus du tout en Italie, & l'on n'en fait plus gueres en France.

GOUT, *s. m.* De tous les dons naturels, le *goût* est celui qui se sent le mieux & qui s'explique le moins ; il ne seroit pas ce qu'il est, si l'on pouvoit le définir : car il juge des objets sur lesquels le jugement n'a plus de prise, & sert, si j'ose parler ainsi, de lunettes à la raison.

Il y a dans la mélodie, des chants plus agréables que d'autres, quoiqu'également bien modulés ; il y a, dans l'harmonie, des choses d'effet & des choses sans effet, toutes également régulieres ; il y a, dans l'entrelacement des morceaux, un art exquis de faire valoir les uns par les autres, qui tient à quelque chose de plus fin que la loi des contrastes. Il y a, dans l'exécution du même morceau, des manieres différentes de le rendre, sans jamais sortir de son caractere : de ces manieres, les unes plaisent plus que les autres, & loin de les pouvoir soumettre aux regles, on ne peut pas même les déterminer. Lecteur, rendez-mois raison de ces différences, & je vous dirai ce que c'est que le *goût*.

Chaque homme a un *goût* particulier, par lequel il donne aux choses qu'il appelle belles & bonnes, un ordre qui n'appar-

tient qu'à lui. L'un eſt plus touché des morceaux pathétiques, l'autre aime mieux les airs gais. Une voix douce & flexible chargera ſes chants d'ornemens agréables; une voix ſenſible & forte animera les ſiens des accens de la paſſion. L'un cherchera la ſimplicité dans la mélodie : l'autre fera cas des traits recherchés : & tous deux appelleront élégance le *goût* qu'ils auront préféré. Cette diverſité vient tantôt de la différente diſpoſition des organes, dont le *goût* enſeigne à tirer parti ; tantôt du caractere particulier de chaque homme, qui le rend plus ſenſible à un plaiſir ou à un défaut qu'à un autre; tantôt de la diverſité d'âge ou de ſexe, qui tourne les deſirs vers de objets différens. Dans tous ces cas, chacun n'ayant que ſon *goût* à oppoſer à celui d'un autre, il eſt évident qu'il n'en faut point diſputer.

Mais il y a auſſi un *goût* général ſur lequel tous les gens bien organiſés s'accordent ; & c'eſt celui-ci ſeulement auquel on peut donner abſolument le nom de *goût*. Faites entendre un concert à des oreilles ſuffiſamment exercées & à des hommes ſuffiſamment inſtruits, le plus grand nombre s'accordera, pour l'ordinaire, ſur le jugement des morceaux & ſur l'ordre de préférence qui leur convient. Demandez à chacun raiſon de ſon jugement, il y a des choſes ſur leſquelles ils la rendront d'un avis preſque unanime : ces choſes ſont celles qui ſe trouvent ſoumiſes aux regles; & ce jugement commun eſt alors celui de l'artiſte ou du connoiſſeur. Mais de ces choſes qu'ils s'accordent à trouver bonnes ou mauvaiſes, il y en a ſur leſquelles ils ne pourront autoriſer leur jugement par aucune raiſon ſolide & commune à tous; & ce dernier jugement appartient à l'homme de *goût*. Que ſi l'unanimité parfaite ne s'y trouve pas, c'eſt que tous ne ſons pas également bien organiſés; que tous ne ſont pas gens de *goût*, & que les préjugés de l'habitude ou de l'éducation changent ſouvent, par des conventions arbitraires, l'ordre des beautés naturelles. Quant à ce *goût*, on en peut diſputer, parce qu'il n'y en a qu'un qui ſoit le vrai : mais je ne vois gueres d'autre moyen de terminer la diſpute que celui de compter les voix, quand on ne convient pas même de celle de la nature.

Voilà donc ce qui doit décider de la préférence entre la musique Françoise & l'Italienne.

Au reste, le génie crée, mais le *goût* choisit : & souvent un génie trop abondant a besoin d'un censeur sévere qui l'empêche d'abuser de ses richesses Sans *goût* on peut faire de grandes choses ; mais c'est lui qui les rend intéressantes. C'est le *goût* qui fait saisir au compositeur les idees du poëte ; c'est le *goût* qui fait saisir à l'exécutant les idées du compositeur ; c'est le *goût* qui fournit à l'un & à l'autre tout ce qui peut orner & faire valoir leur sujet ; & c'est le *goût* qui donne à l'auditeur le sentiment de toutes ces convenances. Cependant le *goût* n'est point la sensibilité. On peut avoir beaucoup de *goût* avec une ame froide ; & tel homme transporté des choses vraiment passionnées est peu touché des gracieuses. Il semble que le *goût* s'attache plus volontiers aux petites expressions, & la sensibilité aux grandes.

GOUT-DU-CHANT. C'est ainsi qu'on appelle en France l'art de chanter ou de jouer les notes avec les agrémens qui leur conviennent, pour couvrir un peu la fadeur du chant François. On trouve à Paris plusieurs maîtres de *goût-du-chant*, & ce *goût* a plusieurs termes qui lui sont propres ; on trouvera les principaux au mot AGRÉMENS.

Le *goût-du-chant* consiste aussi beaucoup à donner artificiellement à la voix du chanteur le timbre, bon ou mauvais, de quelque acteur ou actrice à la mode. Tontôt il consiste à nazillonner, tantôt à canarder, tantôt à chevrotter, tantôt à glapir : mais tout cela sont des graces passageres, qui changent sans cesse avec leurs auteurs.

GRAVE ou GRAVEMENT. Adverbe qui marque lenteur dans le mouvement, &, de plus, une certaine gravité dans l'exécution.

GRAVE, *adj.* est opposé à *aigu*. Plus les vibrations du corps sonore sont lentes, plus le Son est *grave*. (Voyez SON, GRAVITÉ)

GRAVITÉ, *s. f.* C'est cette modification du Son, par laquelle on le considere comme *grave* ou *bas*, par rapport à d'autres Sons qu'on appelle *hauts* ou *aigus*. Il n'y a point

dans la langue Françoise de corrélatif à ce mot; car celui d'*acuité* n'a pu passer.

La *gravité* des Sons dépend de la grosseur, longueur, tension des cordes, de la longueur & du diametre des tuyaux, & en général du volume & de la masse des corps sonores. Plus ils ont de tout cela, plus leur *gravité* est grande; mais il n'y a point de *gravité* absolue, & nul Son n'est grave ou aigu que par comparaison.

GROS-FA. Certaines vieilles musiques d'Eglise, en notes quarrées, rondes ou blanches, s'appelloient jadis du *gros-fa*.

GROUPE, *s. m.* Selon l'Abbé Brossard, quatre notes égales & diatoniques, dont la premiere & la troisieme sont sur le même degré, forment un *groupe*. Quand la deuxieme descend & que la quatrieme monte, c'est *groupe ascendant*; quand la deuxieme monte & que la quatrieme descend, c'est *groupe descendant*: & il ajoute que ce nom a été donné à ces notes à cause de la figure qu'elles forment ensemble.

Je ne me souviens pas d'avoir jamais ouï employer ce mot en parlant, dans le sens que lui donne l'Abbé Brossard, ni même l'avoir lu dans le même sens ailleurs que dans son dictionnaire.

GUIDE, *s. f.* C'est la partie qui entre la premiere dans une Fugue & annonce le sujet. (Voyez FUGUE.) Ce mot commun en Italie, est peu usité en France dans le même sens.

GUIDON, *s. m.* Petit signe de musique, lequel se met à l'extrêmité de chaque portée sur le degré où sera placée la note qui doit commencer la portée suivante. Si cette premiere note est accompagnée accidentellement d'un dièse, d'un Bémol ou d'un Béquarre, il convient d'en accompagner aussi le *guidon*.

On ne se sert plus de *guidons* en Italie, surtout dans les partitions, où chaque portée ayant toujours dans l'accolade sa place fixe, on ne sauroit gueres se tromper en passant de l'une à l'autre. Mais les *guidons* sont nécessaires dans les partitions Françoises, parce que, d'une ligne à l'autre, les

accolades, embrassant plus ou moins de portées, vous laissent dans une continuelle incertitude de la portée correspondante à celle que vous avez quittée.

GYMNOPÉDIE, *s. f.* Air ou Nome sur lequel dansoient à nud les jeunes Lacédémoniennes.

H

HARMATIAS. Nom d'un Nome dactylique de la musique Grecque, inventé par le premier Olympe Phrygien.

HARMONIE, *s. f.* Le sens que donnoient les Grecs à ce mot, dans leur musique, est d'autant moins facile à déterminer, qu'étant originairement un nom propre, il n'a point de racines par lesquelles on puisse le décomposer pour en tirer l'étymologie. Dans les anciens traités qui nous restent, l'*harmonie* paroît être la partie qui a pour objet la succession convenable des Sons, en tant qu'ils sont aigus ou graves, par opposition aux deux autres parties appellées *Rhythmica* & *Metrica*, qui se rapportent au temps & à la mesure : ce qui laisse à cette convenance une idée vague & indéterminée qu'on ne peut fixer que par une étude expresse de toutes les regles de l'art ; & encore, après cela, l'*harmonie* sera-t-elle fort difficile à distinguer de la mélodie, à moins qu'on n'ajoute à cette derniere les idées de rhythme & de mesure, sans lesquelles, en effet, nulle mélodie ne peut avoir un caractere déterminé, au lieu que l'*harmonie* a le sien par elle-même, indépendamment de toute autre quantité. (Voyez MÉLODIE.)

On voit par un passage de Nicomaque, & par d'autres, qu'ils donnoient aussi quelquefois le nom d'*harmonie* à la consonnance de l'octave, & aux concerts de voix & d'instrumens qui s'exécutoient à l'octave, & qu'ils appeloient plus communément *Antiphonies*.

Harmonie, selon les modernes, est une succession d'accords selon les loix de la modulation. Long-temps cette *harmonie* n'eut d'autres principes que des regles presque arbitraires ou

fondées uniquement ſur l'approbation d'une oreille exercée qui jugeoit de la bonne ou mauvaiſe ſucceſſion des conſonnances, & dont on mettoit enſuite les décisions en calcul. Mais le P. Merſenne & M. Sauveur, ayant trouvé que tout Son, bien que ſimple en apparence, étoit toujours accompagné d'autres Sons moins ſenſibles, qui formoient avec lui l'accord parfait majeur, M. Rameau eſt parti de cette expérience, & en a fait la baſſe de ſon ſyſtême harmonique, dont il a rempli beaucoup de livres, & qu'enfin M. d'Alembert a pris la peine d'expliquer au public.

M. Tartini, partant d'une autre expérience plus neuve, plus délicate, & non moins certaine, eſt parvenu à des concluſions aſſez ſemblables par un chemin tout oppoſé. M. Rameau fait engendrer les deſſus par la baſſe; M. Tartini fait engendrer la baſſe par les deſſus : celui-ci tire l'*Harmonie* de la mélodie, & le premier fait tout le contraire. Pour décider de laquelle des deux Ecoles doivent ſortir les meilleurs ouvrages, il ne faut que ſavoir lequel doit être fait pour l'autre, du chant ou de l'accompagnement. On trouvera au mot *Syſtême* un court expoſé de celui de M. Tartini. Je continue à parler ici dans celui de M. Rameau, que j'ai ſuivi dans tout cet ouvrage, comme le ſeul admis dans le pays où j'écris.

Je dois pourtant déclarer que ce ſyſtême, quelque ingénieux qu'il ſoit, n'eſt rien moins que fondé ſur la nature, comme il le répete ſans ceſſe; qu'il n'eſt établi que ſur des analogies & des convenances qu'un homme inventif peut renverſer demain par d'autres plus naturelles; qu'enfin, des expériences dont il le déduit, l'une eſt reconnue fauſſe, & l'autre ne fournit point les conſéquences qu'il en tire. En effet, quand cet auteur a voulu décorer du titre de *Démonſtration* les raiſonnemens ſur leſquels il établit ſa théorie, tout le monde s'eſt moqué de lui : l'académie a hautement déſapprouvé cette qualification obreptice, & M. Eſteve, de la ſociété royale de Montpellier, lui a fait voir qu'à commencer par cette propoſition, que, dans la loi de la nature, les octaves des Sons les repréſentent & peuvent ſe prendre

pour eux, il n'y avoit rien du tout qui fût démontré, ni même ſolidement établi dans ſa prétendue démonſtration. Je reviens à ſon ſyſtême.

Le principe phyſique de la réſonnance nous offre les accords iſolés & ſolitaires ; il n'en établit pas la ſucceſſion. Une ſucceſſion réguliere eſt pourtant néceſſaire. Un dictionnaire de mots choiſis n'eſt pas une harangue, ni un recueil de bons accords une piece de muſique : il faut un ſens, il faut de la liaiſon dans la muſique ainſi que dans le langage ; il faut que quelque choſe de ce qui précede ſe tranſmette à ce qui ſuit, pour que le tout faſſe un enſemble & puiſſe être appellé véritablement un.

Or, la ſenſation compoſée qui réſulte d'un accord parfait, ſe réſout dans la ſenſation abſolue de chacun des Sons qui le compoſent, & dans la ſenſation comparée de chacun des intervalles que ces mêmes Sons forment entr'eux ; il n'y a rien au-delà de ſenſible dans cet accord : d'où il ſuit que ce n'eſt que par le rapport des Sons & par l'analogie des intervalles qu'on peut établir la liaiſon dont il s'agit ; & c'eſt-là le vrai & l'unique principe d'où découlent toutes les lois de l'*harmonie* & de la modulation. Si donc toute l'*harmonie* n'étoit formée que par une ſucceſſion d'accords parfaits majeurs, il ſuffiroit d'y procéder par intervalles ſemblables à ceux qui compoſent un tel accord ; car alors quelque Son de l'accord précédent ſe prolongeant néceſſairement dans le ſuivant, tous les accords ſe trouveroient ſuffiſamment liés, & l'*harmonie* ſeroit une, au moins en ce ſens.

Mais outre que de telles ſucceſſions exclurroient toute mélodie en excluant le genre diatonique qui en fait la baſe, elles n'iroient point au vrai but de l'art, puiſque la muſique, étant un diſcours, doit avoir comme lui ſes périodes, ſes phraſes, ſes ſuſpenſions, ſes repos, ſa ponctuation de toute eſpece, & que l'uniformité des marches harmoniques n'offriroit rien de tout cela. Les marches diatoniques exigeoient que les accords majeurs & mineurs fuſſent entremêlés, & l'on a ſenti la néceſſité des diſſonnances pour marquer les phraſes & les repos. Or, la ſucceſſion liée des accords par-

faits majeurs ne donne ni l'accord parfait mineur, ni la dissonance, ni aucune espece de phrase, & la ponctuation s'y trouve tout-à-fait en défaut.

M. Rameau, voulant absolument, dans son systême, tirer de la nature toute notre *harmonie*, a eu recours, pour cet effet, à une autre expérience de son invention, de laquelle j'ai parlé ci-devant, & qui est renversée de la premiere. Il a prétendu qu'un son quelconque fournissoit dans ses multiples un accord parfait mineur au grave, dont il étoit la dominante ou quinte, comme il en fournit un majeur dans ses aliquotes, dont il est la tonique fondamentale. Il a avancé, comme un fait assuré, qu'une corde sonore faisoit vibrer dans leur totalité, sans pourtant les faire résonner, deux autres cordes plus graves, l'une à sa douzieme majeure & l'autre à sa dix-septieme ; & de ce fait, joint au précédent, il a déduit fort ingénieusement, non-seulement l'introduction du mode mineur & de la dissonance dans l'*harmonie*, mais les regles de la phrase harmonique & de toute la modulation, telles qu'on les trouve aux mots ACCORD, ACCOMPAGNEMENT, BASSE-FONDAMENTALE, CADENCE, DISSONANCE, MODULATION.

Mais premiérement, l'expérience est fausse. Il est reconnu que les cordes accordées au-dessous du Son fondamental, ne frémissent point en entier à ce Son fondamental, mais qu'elles se divisent pour en rendre seulement l'unisson, lequel, conséquemment, n'a point d'harmoniques en dessous. Il est reconnu de plus, que la propriété qu'ont les cordes de se diviser, n'est point particuliere à celles qui sont accordées à la douzieme & à la dix-septieme en dessous du Son principal ; mais qu'elle est commune à tous ses multiples : d'où il suit que les intervalles de douzieme & de dix-septieme en dessous, n'étant pas uniques en leur maniere, on n'en peut rien conclure en faveur de l'accord parfait mineur qu'ils représentent.

Quand on supposeroit la vérité de cette expérience, cela ne leveroit pas, à beaucoup près, les difficultés. Si, comme le prétend M. Rameau, toute l'*harmonie* est dérivée de la

réſonnance du corps ſonore, il n'en dérive donc point des ſeules vibrations du corps ſonore qui ne réſonne pas. En effet, c'eſt une étrange théorie de tirer de ce qui ne réſonne pas, les principes de l'*harmonie*; & c'eſt une étrange phyſique de faire vibrer & non réſonner le corps ſonore, comme ſi le Son lui-même étoit autre choſe que l'air ébranlé par ces vibrations. D'ailleurs, le corps ſonore ne donne pas ſeulement, outre le Son principal, les Sons qui compoſent avec lui l'accord parfait; mais une infinité d'autres Sons, formés par toutes les aliquotes du corps ſonore, leſquels n'entrent point dans cet accord parfait. Pourquoi les premiers ſont-ils conſonnans, & pourquoi les autres ne le ſont-ils pas, puiſqu'ils ſont tous également donnés par la nature?

Tout Son donne un accord vraiment parfait, puiſqu'il eſt formé de tous ſes harmoniques, & que c'eſt par eux qu'il eſt un Son. Cependant ces harmoniques ne s'entendent pas, & l'on ne diſtingue qu'un Son ſimple, à moins qu'il ne ſoit extrêmement fort: d'où il ſuit que la ſeule bonne *harmonie* eſt l'uniſſon, & qu'auſſi-tôt qu'on diſtingue les conſonnances, la proportion naturelle étant altérée, l'*harmonie* a perdu ſa pureté.

Cette altération ſe fait alors de deux manieres. Premierement en faiſant ſonner certains harmoniques, & non pas les autres, on change le rapport de force qui doit régner entr'eux tous, pour produire la ſenſation d'un Son unique; & l'unité de la Nature eſt détruite. On produit, en doublant ces harmoniques, un effet ſemblable à celui qu'on produiroit en étouffant tous les autres; car alors il ne faut pas douter qu'avec le Son générateur, on n'entendît ceux des harmoniques qu'on auroit laiſſés. Au lieu qu'en les laiſſant tous, ils s'entre-détruiſent & concourent enſemble à produire & renforcer la ſenſation unique du Son principal. C'eſt le même effet que donne le plein jeu de l'orgue, lorſqu'ôtant ſucceſſivement les regiſtres, on laiſſe avec le principal la Doublette & la Quinte: car alors cette Quinte

& cette Tierce, qui restoient confondues, se distinguent séparément & désagréablement.

De plus, les harmoniques qu'on fait sonner, ont eux-mêmes d'autres harmoniques, lesquels ne le sont pas du Son fondamental : c'est par ces harmoniques ajoutés que celui qui les produit se distingue encore plus durement ; & ces mêmes harmoniques qui font ainsi sentir l'accord n'entrent point dans son *harmonie* Voilà pourquoi les consonnances les plus parfaites déplaisent naturellement aux oreilles peu faites à les entendre, & je ne doute pas que l'octave elle-même ne déplût, comme les autres, si le mélange des voix d'hommes & de femmes n'en donnoit l'habitude dès l'enfance.

C'est encore pis dans la dissonance, puisque non-seulement les harmoniques du Son qui la donnent, mais ce Son lui-même n'entre point dans le systême harmonieux du Son fondamental : ce qui fait que la dissonance se distingue toujours d'une maniere choquante parmi tous les autres Sons.

Chaque touche d'un orgue, dans le plein jeu, donne un accord parfait, Tierce majeure, qu'on ne distingue pas du Son fondamental, à moins qu'on ne soit d'une attention extrême, & qu'on ne tire successivement les jeux ; mais ces Sons harmoniques ne se confondent avec le principal, qu'à la faveur du grand bruit & d'un arrangement de registres par lequel les tuyaux qui font résonner le Son fondamental, couvrent de leur force ceux qui donnent ses harmoniques. Or, on n'observe point, & l'on ne sauroit observer cette proportion continuelle dans un concert, puisque, attendu le renversement de l'*harmonie*, il faudroit que cette plus grande force passât à chaque instant d'une partie à une autre ; ce qui n'est pas pratiquable, & défigureroit toute la mélodie.

Quand on joue de l'orgue, chaque touche de la basse fait sonner l'accord parfait majeur ; mais parce que cette basse n'est pas toujours fondamentale, & qu'on module souvent en accord parfait mineur, cet accord parfait majeur

est rarement celui que frappe la main droite; de sorte qu'on entend la Tierce mineure avec la majeure, la Quinte avec le Triton, la Septieme superflue avec l'Octave, & mille autres cacophonies dont nos oreilles sont peu choquées, parce que l'habitude les rend accommodantes; mais il n'est point à présumer qu'il en fût ainsi d'une oreille naturellement juste, & qu'on mettroit pour la premiere fois à l'épreuve de cette *harmonie*.

M. Rameau prétend que les Dessus d'une certaine simplicité suggerent naturellement leur basse, & qu'un homme ayant l'oreille juste & non exercée, entonnera naturellement cette basse C'est-là un préjugé de Musicien démenti par toute expérience. Non-seulement celui qui n'aura jamais entendu ni basse ni *harmonie*, ne trouvera de lui-même, ni cette *harmonie*, ni cette basse; mais elles lui déplairont si on les lui fait entendre, & il aimera beaucoup mieux le simple unisson.

Quand on songe que de tous les peuples de la terre, qui tous ont une musique & un chant, les Européens sont les seuls qui ayent une *harmonie*, des accords, & qui trouvent ce mélange agréable; quand on songe que le monde a duré tant de siecles, sans que, de toutes les Nations qui ont cultivé les Beaux-Arts, aucune ait connu cette *harmonie*; qu'aucun animal, qu'aucun oiseau, qu'aucun etre dans la Nature ne produit d'autre accord que l'unisson, ni d'autre musique que la mélodie; que les langues orientales, si sonores, si musicales; que les oreilles Grecques, si délicates, si sensibles, exercées avec tant d'art, n'ont jamais guidé ces peuples voluptueux & passionnés vers notre *harmonie*; que, sans elle, leur musique avoit des effets si prodigieux; qu'avec elle la nôtre en a de si foibles; qu'enfin il étoit réservé à des peuples du Nord, dont les organes durs & grossiers sont plus touchés de l'éclat & du bruit des voix, que de la douceur des accens & de la mélodie des inflexions, de faire cette grande découverte & de la donner pour principe à toutes les regles de l'art; quand, dis-je, on fait attention à tout cela, il est bien difficile de ne

pas soupçonner que toute notre *harmonie* n'est qu'une invention gothique & barbare, dont nous ne nous fussions jamais avisés, si nous eussions été plus sensibles aux véritables beautés de l'art & à la musique vraiment naturelle.

M. Rameau prétend cependant que l'*harmonie* est la source des plus grandes beautés de la musique ; mais ce sentiment est contredit par les faits & par la raison. Par les faits, puisque tous les grands effets de la musique ont cessé, & qu'elle a perdu son énergie & sa force depuis l'invention du contre-point : à quoi j'ajoute que les beautés purement harmoniques sont des beautés savantes, qui ne transportent que des gens versés dans l'art ; au lieu que les véritables beautés de la musique étant de la Nature, sont & doivent être également sensibles à tous les hommes, savans & ignorans.

Par la raison, puisque l'*harmonie* ne fournit aucun principe d'imitation par lequel la musique, formant des images, ou exprimant des sentimens, se puisse élever au genre dramatique ou imitatif, qui est la partie de l'art la plus noble, & la seule énergique ; tout ce qui ne tient qu'au physique des Sons, étant très borné dans le plaisir qu'il nous donne, & n'ayant que très peu de pouvoir sur le cœur humain. (Voyez MÉLODIE.)

HARMONIE. Genre de musique. Les anciens ont souvent donné ce nom au genre appellé plus communément *genre Enharmonique*. (Voyez ENHARMONIQUE.)

HARMONIE DIRECTE, est celle où la basse est fondamentale, & où les parties supérieures conservent l'ordre direct, entr'elles & avec cette basse. HARMONIE RENVERSÉE, est celle où le Son générateur ou fondamental est dans quelqu'une des parties supérieures, & où quelqu'autre Son de l'accord est transporté à la basse au-dessous des autres. (Voyez DIRECTE, RENVERSÉ.)

HARMONIE FIGURÉE, est celle où l'on fait passer plusieurs Notes sur un accord. On *figure* l'*harmonie* par degrés conjoints ou disjoints. Lorsqu'on figure par degrés conjoints, on emploie nécessairement d'autres Notes que celles qui forment l'accord, des Notes qui ne sonnent point sur la

basse, & sont comptées pour rien dans l'*harmonie* : ces Notes intermédiaires ne doivent pas se montrer au commencement des Temps, principalement des Temps forts, si ce n'est comme coulés, ports-de-voix, ou lorsqu'on fait la premiere Note du Temps breve pour appuyer la seconde. Mais quand on figure par degrés disjoints, on ne peut absolument employer que les Notes qui forment l'accord, soit consonnant, soit dissonant. L'*harmonie* se *figure* encore par des Sons suspendus ou supposés Voyez SUPPOSITION, SUSPENSION.)

HARMONIEUX, *adj.* Tout ce qui fait de l'effet dans l'harmonie. & même quelquefois tout ce qui est sonore & remplit l'oreille dans les voix, dans les instrumens, dans la simple mélodie.

HARMONIQUES, *adj.* Ce qui appartient à l'harmonie; comme les divisions *harmoniques* du monocorde, la proportion *harmonique*, le canon *harmonique*, &c.

HARMONIQUE, *f. des deux genres.* On appelle ainsi tous les Sons concomitans ou accessoires, qui, par le principe de la résonnance, accompagnent un Son quelconque & le rendent appréciable Ainsi toutes les aliquotes d'une corde sonore en donnent les *harmoniques.* Ce mot s'emploie au masculin quand on sous-entend le mot *son*, & au féminin quand on sous-entend le mot *co*[illegible]

SONS HARMONIQUES. (Voyez So[illegible])

HARMONISTE, *s. m.* Musicien savant dans l'harmonie. *C'est un bon* Harmoniste. *Durante est le plus grand* Harmoniste *de l'Italie, c'est à-dire, du monde.*

HARMONOMETRE. *s. m.* Instrument propre à mesurer les rapports harmoniques Si l'on pouvoit observer & suivre à l'oreille & à l'œil les ventres, les nœuds & toutes les divisions d'une corde sonore en vibration, l'on auroit un *harmonomètre* naturel très exact; mais nos sens trop grossiers ne pouvant suffire à ces observations, on y supplée par un monocorde que l'on divise à volonté par des chevalets mobiles, & c'est le meilleur *harmonomètre* naturel que l'on ait trouvé jusqu'ici. (Voyez MONOCORDE.)

HARPALICE Sorte de chanson propre aux filles parmi les anciens Grecs. (Voyez CHANSON.)

HAUT,

HAUT, *adj.* Ce mot signifie la même chose qu'*aigu*, & ce terme est opposé à *bas.* C'est ainsi qu'on dira que le Ton est trop *haut*, qu'il faut monter l'instrument plus *haut.*

Haut, s'emploie aussi quelquefois improprement pour *Fort*, *Chantez plus* haut ; *on ne vous entend pas.*

Les anciens donnoient à l'ordre des sons une dénomination toute opposée à la nôtre ; ils plaçoient en *haut* les sons graves, & en bas les sons aigus : ce qu'il importe de remarquer pour entendre plusieurs de leurs passages.

Haut, est encore dans celles des quatre parties de la musique qui se subdivisent, l'épithete qui distingue la plus élevée ou la plus aiguë. HAUTE-CONTRE, HAUTE-TAILLE, HAUT-DESSUS. (Voyez ces mots.)

HAUT-DESSUS, *s. m.* C'est, quand les Dessus chantans se subdivisent, la partie supérieure. Dans les parties instrumentales on dit toujours *premier Dessus* & *second Dessus* ; mais dans le vocal on dit quelquefois *haut-Dessus* & *bas-Dessus.*

HAUTE-CONTRE, ALTUS ou CONTRA. Celle des quatre parties de la musique qui appartient aux voix d'hommes les plus aiguës ou les plus hautes ; par opposition à la *Basse-contre*, qui est pour les plus graves ou les plus basses. (Voyez PARTIES.)

Dans la musique Italienne, cette partie, qu'ils appellent *Contr'alto*, & qui répond à la *Haute-contre*, est presque toujours chantée par des *Bas-dessus*, soit femmes, soit Castrati. En effet, la *Haute-contre* en voix d'homme n'est point naturelle ; il faut la forcer pour la porter à ce diapason : quoi qu'on fasse, elle a toujours de l'aigreur & rarement de la justesse.

HAUTE-TAILLE, TENOR, est cette partie de la musique qu'on appelle aussi simplement *Taille.* Quand la Taille se subdivise en deux autres parties, l'inférieure prend le nom de *Baisse-taille* ou concordant, & la supérieure s'appelle *Haute-taille.*

HÉMI. Mot Grec fort usité dans la musique, & qui signifie *demi* ou *moitié.* (Voyez SEMI.)

HEMIDITON. C'étoit dans la musique Grecque, l'intervalle de Tierce majeure, diminuée d'un semi-Ton, c'est-à-dire, la Tierce mineure L'*hémiditon* n'est point comme on pourroit le croire, la moitié du Diton ou le *Ton* : mais c'est le Diton moins la moitié d'un *Ton*; ce qui est tout différent.

HÉMIOLE. Mot Grec qui signifie l'*entier & demi*, & qu'on a consacré en quelque sorte à la musique. Il exprime le rapport de deux quantités dont l'une est à l'autre comme 15 à 10, ou comme 3 à 3 : on l'appelle autrement *rapport sesquialtere*.

C'est de ce rapport que naît la consonnance appellée *Diapente* ou Quinte; & l'ancien Rhythme sesquialtere en naissoit aussi.

Les anciens auteurs Italiens donnent encore le nom d'*hémiole* ou *hémiolie* à cette espece de mesure triple, dont chaque Temps est une Noire. Si cette Noire est sans queue, la mesure s'appelle *hémiolia maggiore*, parce qu'elle se bat plus lentement & qu'il faut deux Noires à queue pour chaque Temps. Si chaque Temps ne contient qu'une Noire à queue, la mesure se bat du double plus vîte, & s'appelle *hemiolia minore*.

HÉMIOLIEN, *adj*. C'est le nom que do[illegible]ne Aristoxène à l'une des trois especes du genre chromati[illegible]e, dont il explique les divisions. Le Tétracorde 30 y est partagé en trois intervalles, dont les deux premiers égaux entr'eux, sont chacun la sixieme partie, & dont le troisieme est les deux tiers. 5 + 5 + 20 = 30.

HEPTACORDE, HEPTAMERIDE, HEPTAPHONE, HEXACORDE, &c. (Voyez EPTACORDE, EPTAMERIDE, EPTAPHONE, &c.)

HERMOSMENON. (Voyez MŒURS)

HEXARMONIEN, *adj*. Nome, ou chant d'une mélodie efféminée & lâche, comme Aristophane le reproche à Philoxène son auteur.

HOMOPHONIE, *s. f.* C'étoit dans la musique Grecque, cette espece de symphonie qui se faisoit à l'unisson, par

opposition à l'antiphonie qui s'exécutoit à l'octave. Ce mot vient de ὁμὸς, pareil, & de φωνὴ, Son.

HYMÉE. Chanson des Meûniers chez les anciens Grecs, autrement dite *Epiaulie*. (Voyez ce mot.)

HYMENÉE. Chanson des nôces chez les anciens Grecs, autrement dite *Epithalame*. (Voyez EPITHALAME.)

HYMNE, *s. f.* Chant en l'honneur des Dieux ou des Héros. Il y a cette différence entre l'*Hymne* & le Cantique, que celui-ci se rapporte plus communément aux actions & l'*Hymne* aux personnes. Les premiers chants de toutes les Nations ont été des Cantiques ou des *Hymnes*. Orphée & Linus passoient chez les Grecs pour auteurs des premieres *Hymnes*; & il nous reste parmi les poésies d'Homere un recueil d'Hymnes en l'honneur des Dieux.

HYPATE, *adj.* Epithete par laquelle les Grecs distinguoient le Tétracorde le plus bas, & la plus basse corde de chacun des deux plus bas Tétracordes; ce qui, pour eux, étoit tout le contraire : car ils suivoient dans leurs dénominations un ordre rétrograde au nôtre, & plaçoient en haut le grave que nous plaçons en bas. Ce choix est arbitraire, puisque les idées attachées au mot *aigu* & *grave*, n'ont aucune relation naturelle avec les idées attachées aux mots *Haut* & *Bas*.

On appelloit donc *Tétracorde Hypates*, celui qui étoit le plus grave de tous, & immédiatement au-dessus de la *Proslambanoméne* ou plus basse corde du mode; & la premiere corde du Tétracorde qui suivoit immédiatement celle-là, s'appelloit *Hypate-hypaton*, c'est-à-dire, comme le traduisoient les Latins, la *Principale* du Tétracorde des *Principales*. Le Tétracorde immédiatement suivant du grave à l'aigu s'appelloit *Tétracorde-méson*, ou des moyennes; & la plus grave corde s'appelloit *Hypate-méson*, c'est-à-dire, la principale des moyennes.

Nicomaque le Gérasénien, prétend que ce mot d'*Hypate*, *Principale*, *Elevée* ou *Suprême*, a été donné à la plus grave des cordes du diapason, par allusion à Saturne, qui des sept

Planètes eſt la plus éloignée de nous. On ſe doutera bien par-là que ce Nicomaque étoit Pythagoricien.

HYPATE-HYPATON. C'étoit la plus baſſe corde du plus bas Tétracorde des Grecs, & d'un Ton plus haut que la Proſlambanomène. Voyez l'article précédent.

HYPATE-MÉSON. C'étoit la plus baſſe corde du ſecond Tétracorde, laquelle étoit auſſi la plus aiguë du premier, parce que ces deux Tétracordes étoient conjoints. (Voyez HYPATE.)

HYPATOIDES. Sons graves. (Voyez LEPSIS.)

HYPERBOLEIEN, *adj.* Nome ou chant de même caractere que l'Hexarmonien. (Voyez HEXARMONIEN.)

HYPERBOLÉON. Le Tétracorde *Hyperboléon* étoit le plus aigu des cinq Tétracordes du ſyſtême des Grecs.

Ce mot eſt le génitif du ſubſtantif pluriel ὑπερϐολαὶ, *Sommets*, *Extrémités*; les ſons les plus aigus étant à l'extrémité des autres.

HYPER-DIAZEUXIS. Disjonction des deux Tétracordes ſéparés par l'intervalle d'une octave, comme étoient le Tétracorde des Hypates & celui des Hyperbolées.

HYPER-DORIEN. Mode de la muſique Grecque, autrement appellé *Mixo-Lydien*, duquel la fondamentale ou Tonique étoit une Quarte au-deſſus de celle du mode Dorien. (Voyez MODE.)

On attribue à Pythoclide l'invention du mode *Hyper-Dorien*.

HYPER-ÉOLIEN. Le pénultieme à l'aigu des quinze modes de la muſique des Grecs, & duquel la fondamentale ou Tonique étoit une Quarte au-deſſus de celle du mode. (Voyez MODE.)

Le mode *Hyper-Eolien*, non plus que l'Hyper-Lydien qui le ſuit, n'étoit pas ſi ancien que les autres. Ariſtoxène n'en fait aucune mention, & Ptolomée, qui n'en admettoit que ſept, n'y comprenoit pas ces deux-là.

HYPER-IASTIEN, ou *Mixo-Lydien aigu*. C'eſt le nom qu'Euclide & pluſieurs anciens donnent au mode appellé plus communément *Hyper-Ionien*.

HYPER-IONIEN. Mode de la musique Grecque, appellé aussi par quelques-uns Hyper-Iastien, ou *Mixo-Lydien aigu*; lequel avoit sa fondamentale une quarte au-dessus de celle du Mode-Ionien. Le Mode Ionien est le douzieme en ordre du grave à l'aigu, selon le dénombrement d'Alypius. (Voyez Mode.)

HYPER-LYDIEN Le plus aigu des quinze modes de la musique des Grecs, duquel la fondamentale étoit une quarte au-dessus de celle du mode Lydien. Ce mode, non plus que son voisin l'Hyper-Éolien, n'étoit pas si ancien que les treize autres; & Aristoxène qui les nomme tous, ne fait aucune mention de ces deux-là. (Voyez Mode.)

HYPER-MIXO-LYDIEN. Un des modes du la musique Grecque, autrement appellée *Hyper-Phrygien* (Voyez ce mot.)

HYPER-PHRYGIEN, appellé aussi par Euclide, *Hyper-mixo-Lydien*, est le plus aigu des treize modes d'Aristoxéne, faisant le Diapason ou l'octave avec l'Hypo-Dorien, le plus grave de tous. (Voyez Mode.)

HYPO-DIAZEUXIS, selon le vieux Bacchius, l'intervalle de quinte qui se trouve entre deux tétracordes séparés par une disjonction, & de plus par un troisieme tétracorde intermédiaire. Ainsi il y a *Hypodiazeuxis* entre les tétracordes Hypaton & Diezeugménon & entre les tétracordes Synnéménon & Hyperboléon. (Voyez Tétracorde.)

HYPO-DORIEN. Le plus grave de tous les modes de l'ancienne musique. Euclide dit que c'est le plus élevé; mais le vrai sens de cette expression est expliqué au mot *Hypate*.

Le mode *Hypo-Dorien* a sa fondamentale une quarte au-dessous de celle du mode Dorien. Il fut inventé, dit-on, par Philoxène : ce mode est affectueux, mais gai, alliant la douceur à la majesté.

HYPO-EOLIEN. Mode de l'ancienne musique, appellé aussi par Euclide, *Hypo-Lydien grave*. Ce mode a sa fondamentale une quarte au dessous de celle du mode Eolien. (Voyez Mode.

HYPO-IASTIEN. (Voyez Hypo-Ionien.)

HYPO-IONIEN. Le second des modes de l'ancienne musique, en commençant par le grave : Euclide l'appelle aussi *Hypo-Iastien* & *Hypo-Phrygien grave*. Sa fondamentale est une quarte au-dessous de celle du mode Ionien. (Voyez Mode.)

HYPO-LYDIEN. Le cinquieme mode de l'ancienne musique, en commençant par le grave. Euclide l'apppele aussi *hypo-Iastien* & *hypo-Phrygien grave*. Sa fondamentale est une quarte au-dessous de celle du mode Lydien. (Voyez Mode.)

Euclide distingue deux modes *hypo-Lydiens* : savoir, l'aigu qui est celui de cet article, & le grave qui est le même que l'Hypo-Eolien.

Le mode *hypo-Lydien* étoit propre aux chants funebres, aux méditations sublimes & divines : quelques-uns en attribuent l'invention à Polymneste de Colophon, d'autres à Damon l'Athénien.

HYPO-MIXO-LYDIEN. Mode ajouté par Gui d'Arezzo à ceux de l'ancienne musique : c'est proprement le Plagal du Mode Mixo-Lydien, & sa fondamentale est la même que celle du mode Dorien. (Voyez Mode.)

HYPO-PHRYGIEN. Un des modes de l'ancienne musique, dérivé du mode Phrygien, dont la fondamentale étoit une quarte au-dessus de la sienne.

Euclide parle encore d'un autre mode Hypo-Phrygien au grave de celui-ci : c'est celui qu'on appelle plus correctement Hypo-Ionien. (Voyez ce mot.)

Le caractere du mode *hypo-Phrygien* étoit calme, paisible & propre à tempérer la véhémence du Phrygien. Il fut inventé, dit-on, par Damon, l'ami de Pythias & l'éleve de Socrate.

HYPO-PROSLAMBANOMENOS. Nom d'une corde ajoutée, à ce qu'on prétend, par Gui d'Arezzo, un Ton plus bas que la Proslambanomene des Grecs, c'est-à-dire, au-dessous de tout le systême. L'Auteur de cette nouvelle corde l'exprima par la lettre Γ de l'alphabet Grec ; & de-là nous est venu le nom de la *Gamme*.

HYPORCHEMA. Sorte de cantique ſur lequel on danſoit aux Fêtes des Dieux.

HYPO-SYNAPHE eſt, dans la muſique des Grecs, la disjonction de deux tétracordes ſéparés par l'interpoſition d'un troiſieme tétracorde conjoint avec chacun des deux ; en ſorte que les cordes homologues des deux tétracordes disjoints par *hypo-Synaphe*, ont entr'elles cinq Tons ou une ſeptieme mineure d'intervalle. Tels ſont les deux tétracordes *hypaton* & *Synnéménon*.

I

IALEME. Sorte de chant funebre jadis en uſage parmi les Grecs, comme le *Linos* chez le même peuple, & la *Manéros* chez les Egyptiens. (Voyez CHANSON.)

IAMBIQUE, *adj.* Il y avoit dans la muſique des anciens deux ſortes de vers *Iambiques*, dont on ne faiſoit que réciter les uns au ſon des inſtrumens, au lieu que les autres ſe chantoient. On ne comprend pas bien quel effet devoit produire l'accompagnement des inſtrumens ſur une ſimple récitation ; & tout ce qu'on en peut conclure raiſonnablement, c'eſt que la plus ſimple maniere de prononcer la Poéſie Grecque, ou du moins l'*Iambique*, ſe faiſoit par des Sons appréciables, harmoniques, & tenoit encore beaucoup de l'intonation du chant.

IASTIEN. Nom donné par Ariſtoxène & Alypius au mode que les autres auteurs appellent plus communément *Ionien*. (Voyez MODE.)

JEU, *ſ. m.* L'action de jouer d'un inſtrument. (Voyez *Jouer*.) On dit *Plein-Jeu*, *Demi-Jeu*, ſelon la maniere plus forte ou plus douce de tirer les Sons de l'inſtrument.

IMITATION, *ſ. f.* La muſique dramatique ou théâtrale concourt à l'*Imitation*, ainſi que la poéſie & la peinture : c'eſt à ce principe commun que ſe rapportent tous les beaux-arts, comme l'a montré M. le Batteux. Mais cette *Imitation*

n'a pas pour tous la même étendue. Tout ce que l'imagination peut se représenter est du ressort de la poésie. La peinture, qui n'offre point ses tableaux à l'imagination, mais au sens & à un seul sens, ne peint que les objets soumis à la vue. La musique sembleroit avoir les mêmes bornes par rapport à l'ouie; cependant elle peint tout, même les objets qui ne sont que visibles: par un prestige presque inconcevable, elle semble mettre l'œil dans l'oreille; & la plus grande merveille d'un art, qui n'agit que par le mouvement, est d'en pouvoir former jusqu'à l'image du repos. La nuit, le sommeil, la solitude & le silence entrent dans le nombre des grands tableaux de la musique. On sait que le bruit peut produire l'effet du silence, & le silence l'effet du bruit; comme quand on s'endort à une lecture égale & monotone, & qu'on s'éveille à l'instant qu'elle cesse. Mais la musique agit plus intimement sur nous en excitant, par un sens, des affections semblables à celles qu'on peut exciter par un autre; &, comme le rapport ne peut être sensible que l'impression ne soit forte, la peinture dénuée de cette force ne peut rendre à la musique les *Imitations* que celle-ci tire d'elle. Que toute la nature soit endormie, celui qui la contemple ne dort pas, & l'art du musicien consiste à substituer à l'image insensible de l'objet, celle des mouvemens que sa présence excite dans le cœur du contemplateur. Non-seulement il agitera la Mer, animera la flamme d'un incendie, fera couler les ruisseaux, tomber la pluie & grossir les torrens; mais il peindra l'horreur d'un désert affreux, rembrunira les murs d'une prison souterraine, calmera la tempête, rendra l'air tranquille & serein, & répandra, de l'Orchestre, une fraîcheur nouvelle sur les bocages. Il ne représentera pas directement ces choses; mais il excitera dans l'ame les mêmes mouvemens qu'on éprouve en les voyant.

J'ai dit au mot *harmonie* qu'on ne tire d'elle aucun principe qui mene à l'*Imitation* musicale, puisqu'il n'y a aucun rapport entre des accords & les objets qu'on veut peindre,

ou les paſſions qu'on veut exprimer. Je ferai voir au mot MÉLODIE quel eſt ce principe que l'harmonie ne fournit pas, & quels traits donnés par la nature ſont employés par la muſique pour repréſenter ces objets & ces paſſions.

IMITATION, dans ſon ſens technique, eſt l'emploi d'un même chant, ou d'un chant ſemblable, dans pluſieurs parties qui le ſont entendre l'une après l'autre à l'Uniſſon, à la quinte, à la quarte, à la tierce, ou à quelqu'autre intervalle que ce ſoit. L'*Imitation* eſt toujours bien priſe, même en changeant pluſieurs notes, pourvu que ce même chant ſe reconnoiſſe toujours & qu'on ne s'écarte point des loix d'une bonne modulation. Souvent, pour rendre l'*Imitation* plus ſenſible, on la fait précéder de ſilences ou de notes longues qui ſemblent laiſſer éteindre le chant au moment que l'*Imitation* le ranime. On traite l'*Imitation* comme on veut; on l'abandonne, on la reprend, on en commence une autre à volonté; en un mot, les regles en ſont auſſi relâchées, que celles de la Fugue ſont ſeveres; c'eſt pourquoi les grands maîtres la dédaignent, & toute *Imitation* trop affectée décele preſque toujours un Ecolier en compoſition.

IMPARFAIT, *adj.* Ce mot a pluſieurs ſens en muſique. Un accord *Imparfait* eſt, par oppoſition à l'accord parfait, celui qui porte une Sixte ou une diſſonance; &, par oppoſition à l'accord plein, c'eſt celui qui n'a pas tous les Sons qui lui conviennent & qui doivent le rendre complet. (Voy. ACCORD.)

Le temps ou mode *Imparfait* étoit, dans nos anciennes muſiques, celui de la diviſion double. (Voyez MODE.)

Une cadence *Imparfaite* eſt celle qu'on appelle autrement irréguliere. (Voyez CADENCE.)

Une conſonnance *Imparfaite* eſt celle qui peut être majeure ou mineure, comme la tierce ou la Sixte. (Voyez CONSONNANCE.)

On appelle, dans le Plain-Chant, *modes imparfaits* ceux qui ſont défectueux en haut ou en bas, & reſtent en deçà d'un des deux termes qu'ils doivent atteindre.

IMPROVISER, *v. n.* C'eſt faire & chanter impromptu des chanſons, Airs & paroles, qu'on accompagne communément d'une Guitarre ou autre pareil inſtrument. Il n'y a rien de plus commun en Italie, que de voir deux maſques ſe rencontrer, ſe défier, s'attaquer, ſe ripoſter ainſi par des couplets ſur le même air, avec une vivacité de dialogue, de chant, d'accompagnement dont il faut avoir été témoin pour la comprendre.

Le mot *Improviſar* eſt purement Italien : mais comme il ſe rapporte à la muſique, j'ai été contraint de le franciſer pour faire entendre ce qu'il ſignifie.

INCOMPOSÉ, *adj.* Un intervalle *Incompoſé* eſt celui qui ne peut ſe réſondre en intervalles plus petits, & n'a point d'autre élément que lui-même; tel, par exemple, que le dièſe enharmonique, le Comma, même le ſemi-Ton.

Chez les Grecs, les intervalles *Incompoſés* étoient différens dans les trois genres, ſelon la maniere d'accorder les tétracordes. Dans le diatonique le ſemi-ton & chacun des deux Tons qui le ſuivent, étoient des intervalles *Incompoſés.* La tierce mineure qui ſe trouve entre la troiſieme & la quatrieme corde dans le genre chromatique, & la tierce majeure qui ſe trouve entre les mêmes cordes dans le genre enharmonique, étoient auſſi des intervalles *Incompoſés.* En ce ſens, il n'y a dans le ſyſtême moderne qu'un ſeul intervalle *Incompoſé*, ſavoir, le ſemi-Ton (Voyez SEMI-TON.)

INHARMONIQUE, *adj.* *Relation Inharmonique*, eſt, ſelon M. Savérien, un terme de muſique; & il renvoie, pour l'expliquer, au mot *Relation*, auquel il n'en parle pas. Ce terme de muſique ne m'eſt point connu.

INSTRUMENT, *ſ. m.* Terme générique ſous lequel on comprend tous les corps artificiels qui peuvent rendre & varier les Sons à l'imitation de la voix. Tous les corps capables d'agiter l'air par quelque choc, & d'exciter enſuite, par leurs vibrations, dans cet air agité, des ondulations aſſez fréquentes, peuvent donner du Son; & tous les corps capables d'accélérer ou retarder ces ondulations, peuvent varier les Sons. (Voyez SON.)

Il y a trois manieres de rendre des Sons ſur des *inſtrumens*; ſavoir, par les vibrations des cordes, par celles de certains corps élaſtiques, & par la colliſion de l'air enfermé dans des tuyaux. J'ai parlé, au mot *muſique*, de l'invention de ces *inſtrumens*.

Ils ſe diviſent généralement en *inſtrumens* à cordes, *inſtrumens* à vent, *inſtrumens* de percuſſion. Les *inſtrumens* à cordes, chez les anciens, étoient en grand nombre; les plus connus ſont les ſuivans: *Lyra*, *Pſalterium*, *Trigonium*, *Sambuca*, *Cithara*, *Pectis*, *Magas*, *Barbiton*, *Teſtudo*, *Epigonium*, *Simmicium*, *Epandoron*; &c. On touchoit tous ces *inſtrumens* avec les doigts ou avec le plectrum, eſpece d'archet.

Pour leurs principaux *inſtrumens* à vent, ils avoient ceux appellés *Tibia*, *Fiſtula*, *Tuba*, *Cornu*, *Lituus*, &c.

Les *Inſtrumens* de percuſſion étoient ceux qu'ils nommoient *Tympanum*, *Cymbalum*, *Crepitaculum*, *Tintinnabulum*, *Crotalum*, &c. Mais pluſieurs de ceux-ci ne varioient point les Sons.

On ne trouvera point ici des articles pour ces *inſtrumens* ni pour ceux de la muſique moderne, dont le nombre eſt exceſſif. La partie inſtrumentale, dont un autre s'étoit chargé, n'étant pas d'abord entrée dans le plan de mon travail pour l'Encyclopédie, m'a rebuté, par l'étendue des connoiſſances qu'elle exige, de la remeſtre dans celui-ci.

INSTRUMENTAL. Qui appartient au jeu des inſtrumens. *Tour de Chant* inſtrumental; *Muſique* inſtrumentale.

INTENSE, *adj.* Les Sons *Intenſes* ſont ceux qui ont le plus de force, qui s'entendent de plus loin: ce ſont auſſi ceux qui, étant rendus par des cordes fort tendues, vibrent par-là même plus fortement. Ce mot eſt latin, ainſi que celui de *Remiſſe*, qui lui eſt oppoſé: mais dans les écrits de muſique théorique on eſt obligé de franciſer l'un & l'autre.

INTERCIDENCE, *ſ. f.* Terme de plain-chant, (Voyez Diaptose.)

INTERMEDE, *ſ. m.* Piece de muſique & de danſe, qu'on inſere à l'opéra, & quelquefois à la comédie, entre les actes d'une grande piece pour, égayer & repoſer, en quelque ſorte, l'eſprit du ſpectateur attriſté par le tragique, & tendu ſur les grands intérêts.

Il y a des *Intermedes* qui ſont de véritables Drames comiques ou burleſques, leſquels, coupant ainſi l'intérêt par un intérêt tout différent, balottent & tiraillent, pour ainſi dire, l'attention du ſpectateur en ſens contraire, & d'une maniere très oppoſée au bon goût & à la raiſon. Comme la danſe, en Italie, n'entre point & ne doit point entrer dans la conſtitution du Drame Lyrique, on eſt forcé, pour l'admettre ſur le théâtre, de l'employer hors d'œuvre & détachée de la piece. Ce n'eſt pas cela que je blâme; au contraire, je penſe qu'il convient d'effacer, par un ballet agréable, les impreſſions triſtes laiſſées par la repréſentation d'un grand opéra, & j'approuve fort que ce ballet faſſe un ſujet particulier qui n'appartienne point à la piece: mais ce que je n'approuve pas, c'eſt qu'on coupe les actes par de ſemblables ballets qui, diviſant ainſi l'action & détruiſant l'intérêt, font, pour ainſi dire, de chaque acte une piece nouvelle.

INTERVALLE, *ſ. m.* Différence d'un Son à un autre entre le grave & l'aigu; c'eſt tout l'eſpace que l'un des deux auroit à parcourir pour arriver à l'Uniſſon de l'autre. La différence qu'il y a de l'*Intervalle* à l'*Etendue*, eſt que l'*Intervalle* eſt conſidéré comme indiviſé, & l'étendue comme diviſée. Dans l'*Intervalle*, on ne conſidere que les deux termes; dans l'étendue, on en ſuppoſe d'intermédiaires. L'Etendue forme un ſyſtême; mais l'*Intervalle* peut être incompoſé.

A prendre ce mot dans ſon ſens le plus général, il eſt évident qu'il y a une infinité d'*Intervalles*: mais comme en muſique on borne le nombre des Sons à ceux qui compoſent un certain ſyſtême, on borne auſſi par-là le nombre des *Intervalles* à ceux que ces Sons peuvent former entr'eux. De ſorte qu'en combinant deux à deux tous les Sons d'un

systême quelconque, on aura tous les *Intervalles* possibles dans ce même systême; sur quoi il restera à réduire sous la même espece tous ceux qui se trouveront égaux.

Les anciens divisoient les *Intervalles* de leur musique en *Intervalles* simples ou incomposés, qu'ils appelloient *Diastèmes*. & en *Intervalles* composés qu'ils appelloient *Systêmes*. (Voyez ces mots.) Les *Intervalles*, dit Aristoxène different entr'eux en cinq manieres : 1°. En étendue ; un grand *Intervalle* differe ainsi d'un plus petit. 2°. En résonnance ou en accord ; c'est ainsi qu'un *Intervalle* consonnant differe d'un dissonant. 3°. En quantité, comme un *Intervalle* simple differe d'un *Intervalle* composé. 4°. En genre ; c'est ainsi que les *Intervalles* diatoniques, chromatiques, enharmoniques, different entr'eux. 5°. En nature de rapport ; comme l'*Intervalle*, dont la raison peut s'exprimer en nombres, differe d'un *Intervalle* irrationnel. Disons quelques mots de toutes ces différences.

I. Le moindre de tous les *Intervalles*, selon Bacchius & Gaudence, est le dièse enharmonique. Le plus grand, à le prendre à l'extrêmité grave du mode Hypo-Dorien, jusqu'à l'extrêmité aiguë de l'Hypo-mixo-Lydien, seroit de trois octaves complètes ; mais comme il y a une quinte à retrancher, ou même une Sixte, selon un passage d'Adraste, cité par Meibomius, reste la quarte par-dessus le Dis-Diapason ; c'est-à-dire, la dix-huitieme, pour le plus grand *Intervalle* du Diagramme des Grecs.

II. Les Grecs divisoient comme nous les *Intervalles* en consonnans & dissonans : mais leurs divisions n'étoient pas les mêmes que les nôtres. (Voyez CONSONNANCE.) Ils subdivisoient encore les *Intervalles* consonnans en deux especes, sans y compter l'Unisson, qu'ils appelloient *homophonie*, ou parité de Sons, & dont l'*Intervalle* est nul. La premiere espece étoit l'*Antiphonie*, ou opposition des Sons, qui se faisoit à l'octave ou à la double octave, & qui n'étoit proprement qu'une Réplique du même Son ; mais pourtant avec opposition du grave à l'aigu. La seconde espece étoit la *Paraphonie*, ou distinction de Sons, sous laquelle on com-

prenoit toute consonnance autre que l'octave & ses Répliques; tous les *Intervalles*, dit Théon de Smyrne, qui ne sont ni dissonans, ni Unisson.

III. Quand les Grecs parlent de leurs diastêmes ou *Intervalles* simples, il ne faut pas prendre ce terme à toute rigueur : car le Diésis même n'étoit pas, selon eux, exempt de composition, mais il faut toujours le rapporter au genre auquel l'*Intervalle* s'applique. Par exemple, le semi-Ton est un *Intervalle* simple, dans le genre chromatique & dans le diatonique ; composé, dans l'enharmonique. Le *Ton* est composé dans le chromatique, & simple dans le diatonique ; & le Diton même, ou la tierce majeure, qui est un *Intervalle* composé dans le diatonique, est incomposé dans l'enharmonique. Ainsi, ce qui est systême dans un genre, peut être diastême dans un autre, & réciproquement.

IV. Sur les genres, divisez successivement le même tétracorde, selon le genre diatonique, selon le Chromatique, & selon l'enharmonique, vous aurez trois accords différens, lesquels comparés entr'eux, au lieu de trois *Intervalles*, vous en donneront neuf, outre les combinaisons & compositions qu'on en peut faire, & les différences de tous ces *Intervalles* qui en produiront des multitudes d'autres. Si vous comparez, par exemple, le premier *Intervalle* de chaque tétracorde dans l'enharmonique & dans le chromatique mol d'Aristoxène, vous aurez d'un côté un quart ou $\frac{3}{12}$ de ton, de l'autre un tiers ou $\frac{4}{12}$, & les deux cordes aiguës feront entr'elles un *Intervalle* qui fera la différence des deux précédens, ou la douzieme partie d'un Ton.

V. Passant maintenant aux rapports, cet article me mene à une petite digression.

Les Aristoxéniens prétendoient avoir bien simplifié la musique par leurs divisions égales des *Intervalles*, & se moquoient fort de tous les calculs de Pythagore. Il me semble cependant que cette prétendue simplicité n'étoit gueres que dans les mots, & que si les Pythagoriciens avoient un peu mieux entendu leur maître & la musique, ils auroient bientôt fermé la bouche à leurs adversaires.

Pythagore n'avoit pas imaginé le rapport des Sons qu'il calcula le premier. Guidé par l'expérience, il ne fit que prendre note de ses observations. Aristoxène incommodé de tous ces calculs, bâtit dans sa tête un systême tout différent; & comme s'il eût pu changer la nature à son gré, pour avoir simplifié les mots, il crut avoir simplifié les choses, au lieu qu'il fit réellement le contraire.

Comme les rapports des consonnances étoient simples & faciles à exprimer, ces deux philosophes étoient d'accord là-dessus : ils l'étoient même sur les premieres dissonances; car ils convenoient également que le *Ton* étoit la différence de la quarte à la quinte; mais comment déterminer déjà cette différence autrement que par le calcul? Aristoxène partoit pourtant de-là pour n'en point vouloir; & sur ce *Ton*, dont il se vantoit d'ignorer le rapport, il bâtissoit toute sa doctrine musicale. Qu'y avoit-il de plus aisé que de lui montrer la fausseté de ses opérations & la justesse de celles de Pythagore? mais, auroit-il dit, je prends toujours des doubles, ou des moitiés, ou des tiers; cela est plus simple & plutôt fait que vos comma, vos Limma, vos Apotomes. Je l'avoue, eût répondu Pythagore; mais, dites-moi, je vous prie, comment vous les prenez, ces doubles, ces moitiés, ces tiers. L'autre eût répliqué qu'il les entonnoit directement, ou qu'il les prenoit sur son Monocorde. Eh bien ! eût dit Pythagore, entonnez moi juste le quart d'un Ton. Si l'autre eût été assez charlatan pour le faire, Pythagore eût ajouté : mais est-il bien divisé votre Monocorde? Montrez-moi, je vous prie, de quelle méthode vous vous êtes servi pour y prendre le quart ou le tiers d'un Ton? Je ne saurois voir, en pareil cas, ce qu'Aristoxène eût pu répondre. Car, de dire que l'instrument avoit été accordé sur la voix, outre que c'eût été tomber dans le cercle, cela ne pouvoit convenir aux Aristoxéniens, puisqu'ils avouoient tous avec leur chef qu'il falloit exercer longtemps la voix sur un instrument de la derniere justesse, pour venir à bout de bien entonner les *Intervalles* du chromatique mol & du genre enharmonique.

Or, puiſqu'il faut des calculs non moins composés & même des opérations géometriques plus difficiles pour meſurer les tiers & les quarts-de-ton d'Ariſtoxène, que pour aſſigner les rapports de Pythagore, c'eſt avec raiſon que Nicomaque, Boëce & pluſieurs autres Théoriciens préféroient les rapports juſtes & harmoniques de leur maître aux diviſions du ſyſtême Ariſtoxénien, qui n'étoient pas plus ſimples, & qui ne donnoient aucun *Intervalle* dans la juſteſſe de ſa génération.

Il faut remarquer que ces raiſonnemens qui convenoient à la muſique des Grecs ne conviendroient pas également à la nôtre, parce que tous les Sons de notre ſyſtême s'accordent par des conſonnances; ce qui ne pouvoit ſe faire dans le leur que pour le ſeul genre diatonique.

Il s'enſuit de tout ceci, qu'Ariſtoxène diſtinguoit avec raiſon les *Intervalles* en rationnels & irrationnels; puiſque, bien qu'ils fuſſent tous rationnels dans le ſyſtême de Pythagore, la plupart des diſſonances étoient irrationnelles dans le ſien.

Dans la muſique moderne on conſidere auſſi les *Intervalles* de pluſieurs manieres; ſavoir, ou généralement comme l'eſpace ou la diſtance quelconque de deux Sons donnés, ou ſeulement comme celles de ces diſtances qui peuvent ſe noter, ou enfin comme celles qui ſe marquent ſur des degrés différens. Selon le premier ſens, toute raiſon numérique, comme eſt le comma, ou ſourde, comme eſt le dièſe d'Ariſtoxène, peut exprimer un *Intervalle*. Le ſecond ſens s'applique aux ſeuls *Intervalles* reçus dans le ſyſtême de notre muſique, dont le moindre eſt le ſemi-ton mineur exprimé ſur le même degré par un dièſe ou par un Bémol. (Voyez Semi-Ton.) La troiſieme acception ſuppoſe quelque différence de poſition; c'eſt-à-dire, un ou pluſieurs degrés entre les deux Sons qui forment l'*Intervalle*. C'eſt à cette derniere acception que le mot eſt fixé dans la pratique: de ſorte que deux *Intervalles* égaux, tels que ſont la fauſſe-quinte & le Triton, portent pourtant des noms différens, ſi l'un a plus de degrés que l'autre.

Nous

Nous divisons, comme faisoient les anciens, les *Intervalles* en consonnans & dissonans. Les consonnances sont parfaites ou imparfaites (Voyez CONSONNANCE.) Les dissonances sont telles par leur nature, ou le deviennent par accident. Il n'y a que deux *Intervalles* dissonans par leur nature, savoir, la seconde & la septieme en y comprenant leurs octaves ou répliques : encore ces deux peuvent-ils se réduire à un seul ; mais toutes les consonnances peuvent devenir dissonantes par accident. (Voyez DISSONANCE.)

De plus, tout *Intervalle* est simple ou redoublé. L'*Intervalle* simple est celui qui est contenu dans les bornes de l'octave. Tout *Intervalle* qui excede cette étendue est redoublé ; c'est-à-dire, composé d'une ou plusieurs octaves & de l'*Intervalle* simple dont il est la réplique.

Les *Intervalles* simples se divisent encore en directs & renversés. Prenez pour directe un *Intervalle* simple quelconque, son complément à l'octave est toujours renversé de celui-là, & réciproquement.

Il n'y a que six especes d'*Intervalles* simples, dont trois sont complémens des trois autres à l'octave, & par conséquent aussi leurs renversés. Si vous prenez d'abord les moindres *Intervalles*, vous aurez pour directs, la seconde, la tierce & la quarte ; pour renversés, la septieme, la sixte & la quinte. Que ceux-ci soient directs, les autres seront renversés : tout est réciproque.

Pour trouver le nom d'un *Intervalle* quelconque, il ne faut qu'ajouter l'unité au nombre des degrés qu'il contient. Ainsi l'*Intervalle* d'un degré donnera la seconde ; de deux, la tierce ; de trois, la quarte ; de sept, l'octave ; de neuf, la dixieme, &c. Mais ce n'est pas assez pour bien déterminer un *Intervalle* : car sous le même nom il peut être majeur ou mineur, juste ou faux, diminué ou superflu.

Les consonnances imparfaites & les deux dissonances naturelles peuvent être majeures ou mineures : ce qui, sans changer le degré, fait dans l'*intervalle* la différence d'un semi-ton. Que si d'un *intervalle* mineur on ôte encore un

ſemi-ton, cet *intervalle* devient diminué. Si l'on augmente d'un ſemi-ton un *intervalle* majeur, il devient ſuperflu.

Les conſonnances parfaites ſont invariables par leur nature. Quand leur *intervalle* eſt ce qu'il doit être, elles s'appellent *Juſtes*. Que ſi l'on altere cet *intervalle* d'un ſemi-ton, la conſonnance s'appelle *Fauſſe*, & devient diſſonance; *ſuperflue*, ſi le ſemi-ton eſt ajouté; *diminuée*, s'il eſt retranché. On donne mal-à-propos le nom de fauſſe-quinte à la quinte diminuée; c'eſt prendre le genre pour l'eſpece: la quinte ſuperflue eſt tout auſſi fauſſe que la diminuée, & l'eſt même davantage à tous égards.

On trouvera (*Pl.* C. *Fig.* II) une table de tous les *intervalles* ſimples pratiquables dans la muſique, avec leurs noms, leurs degrés, leurs valeurs, & leurs rapports.

Il faut remarquer ſur cette table que l'*intervalle* appellé par les harmoniſtes *ſeptieme ſuperflue*, n'eſt qu'une ſeptieme majeure avec un accompagnement particulier; la véritable ſeptieme ſuperflue, telle qu'elle eſt marquée dans la table, n'ayant pas lieu dans l'harmonie, ou n'y ayant lieu que ſucceſſivement, comme tranſition enharmonique, jamais rigoureuſement dans le même accord.

On obſervera auſſi que la plupart de ces rapports peuvent ſe déterminer de pluſieurs manieres; j'ai préféré la plus ſimple, & celle qui donne les moindres nombres.

Pour compoſer ou redoubler un de ces *intervalles* ſimples, il ſuffit d'y ajouter l'octave autant de fois que l'on veut; & pour avoir le nom de ce nouvel *intervalle*, il faut au nom de l'*intervalle* ſimple ajouter autant de fois ſept qu'il contient d'octaves. Réciproquement, pour connoître le ſimple d'un *intervalle* redoublé dont on a le nom, il ne faut qu'en rejeter ſept autant de fois qu'on le peut; le reſte donnera le nom de l'*intervalle* ſimple qui l'a produit. Voulez-vous une quinte redoublée, c'eſt-à-dire, l'octave de la quinte, ou la quinte de l'octave? à 5 ajoutez 7, vous aurez 12. La quinte redoublée eſt donc une douzieme. Pour trouver le ſimple d'une douzieme, rejetez 7 du nombre 12 autant de fois que vous le pourrez, le reſte 5 vous indique une

Quinte. A l'égard du rapport, il ne faut que doubler le conséquent, ou prendre la moitié de l'antécédent de la raison simple autant de fois qu'on ajoute d'octaves, & l'on aura la raison de l'*intervalle* redoublé. Ainsi 2, 3, étant la raison de la quinte, 1, 3, ou 2, 6, sera celle de la douzieme, &c. Sur quoi l'on observera qu'en terme de musique, composer ou redoubler un *intervalle*, ce n'est pas l'ajouter à lui-même, c'est y ajouter une octave : le tripler, c'est en ajouter deux, &c.

Je dois avertir ici que tous les *intervalles* exprimés dans ce dictionnaire par les noms des notes, doivent toujours se compter du grave à l'aigu ; en sorte que cet *intervalle*, *ut si*, n'est pas une seconde, mais une septieme ; & *si ut*, n'est pas une septieme, mais une seconde.

INTONATION, *s. f.* Action d'entonner (Voyez Entonner.) L'*intonation* peut être juste ou fausse, trop haute ou trop basse, trop forte ou trop foible ; & alors le mot *intonation* accompagné d'une épithete s'entend de la maniere d'entonner.

INVERSE. (Voyez Renversé.)

IONIEN ou IONIQUE, *adj.* Le mode *Ionien* étoit, en comptant du grave à l'aigu, le second des cinq modes [illegible] de la musique des Grecs. Ce mode s'appelloit aussi *Iastien*, & Euclide l'appelle encore *Phrygien grave.* (Voyez Mode.)

JOUER des instrumens, c'est exécuter sur ces instrumens des airs de musique, surtout ceux qui leur sont propres, ou les chants notés pour eux. On dit *jouer du violon*, *de la basse*, *du hautbois*, *de la Flûte* ; *toucher du clavecin*, *l'orgue* ; *sonner de la trompete* ; *donner du cor* ; *pincer la guitarre*, *&c.* Mais l'affectation de ces termes propres tient de la pédanterie. Le mot *jouer* devient générique, & gagne insensiblement pour toutes sortes d'instrumens.

JOUR. *Corde à jour.* (Voyez Vide.)

IRRÉGULIER, *adj.* On appelle dans le plain-chant modes *irréguliers* ceux dont l'étendue est trop grande, ou qui ont quelqu'autre irrégularité.

On nommoit autrefois cadence *irréguliere* celle qui ne tomboit pas ſur une des cordes eſſentielles du Ton; mais monſieur Rameau a donné ce nom à une cadence particuliere dans laquelle la baſſe-fondamentale monte de quinte ou deſcend de quarte après un accord de ſixte-ajoutée. (Voyez CADENCE.)

ISON. Chant en *Iſon* Voyez CHANT.

JULE, *ſ. f.* Nom d'une ſorte d'Hymne ou Chanſon parmi les Grecs, en l'honneur de Cérès ou de Proſerpine. Voyez CHANSON.

JUSTE, *adj.* Cette épithete ſe donne généralement aux intervalles dont les Sons ſont exactement dans le rapport qu'ils doivent avoir, & aux voix qui entonnent toujours ces intervalles dans leur juſteſſe : mais elle s'applique ſpécialement aux conſonnances parfaites. Les imparfaites peuvent être majeures ou mineures, les parfaites ne ſont que juſtes : dès qu'on les altere d'un ſemi-ton elles deviennent fauſſes, & par conſéquent diſſonances. Voyez INTERVALLE.

JUSTE eſt auſſi quelquefois adverbe. *Chanter* juſte, *jouer* juſte.

L

LA Nom de la ſixieme Note de notre Gamme, i[illegible] par Gui Arétin. (Voyez GAMME, SOLFIER.)

LARGE, *adj.* Nom d'une ſorte de Note dans nos vieilles muſiques, de laquelle on augmentoit la valeur en tirant pluſieurs traits non-ſeulement par les côtés, mais par le milieu de la Note ; ce que Muris blâme avec force comme une horrible innovation.

LARGHETTO. (Voyez LARGO.)

LARGO, *adv.* Ce mot écrit à la tête d'un air indique un mouvement plus lent que l'*Adagio*, & le dernier de tous en lenteur. Il marque qu'il faut filer de longs Sons, étendre les Temps & la Meſure, *&c.*

Le diminutif *Larghetto* annonce un mouvement un peu moins lent que le *Largo*, plus que l'*Andante*, & très approchant de l'*andantino*.

LÉGEREMENT, *adv.* Ce mot indique un mouvement encore plus vif que le *Gai*, un mouvement moyen entre le gai & le vîte. Il répond à-peuprès à l'Italien *Vivace*.

LEMME, *s. m.* Silence ou Pause d'un Temps bref dans le Rhythme Catalectique. (Voyez RHYTHME.)

LENTEMENT, *adv.* Ce mot répond à l'Italien *Largo* & marque un mouvement lent. Son superlatif, *très lentement*, marque le plus tardif de tous les mouvemens.

LEPSIS. Nom Grec d'une des trois parties de l'ancienne Mélopée, appellée aussi quelquefois *Euthia*, par laquelle le Compositeur discerne s'il doit placer son chant dans le systême des Sons bas qu'ils appellent *Hypatoïdes*; dans celui des Sons aigus, qu'ils appellent *Nétoïdes*, ou dans celui des Sons moyens, qu'ils appellent *Mésoïdes*. (Voyez MÉLOPÉE.)

LEVÉ, *adj. pris substantivement.* C'est le Temps de la Mesure où on leve la main ou le pied; c'est un Temps qui suit ou précede le frappé; c'est par conséquent toujours un Temps foible. Les Temps levés sont, à deux Temps, le second; à trois, le troisieme; à quatre, le second & le quatrieme. (Voyez ARSIS.)

LIAISON, *s. f.* Il y a *liaison* d'harmonie & *liaison* de chant.

La *liaison* a lieu dans l'harmonie, lorsque cette harmonie procede par un tel progrès de Sons fondamentaux, que quelques-uns des Sons qui accompagnoient celui qu'on quitte, demeurent & accompagnent encore celui où l'on passe. Il y a *liaison* dans les accords de la Tonique & de la Dominante, puisque le même Son fait la Quinte de la premiere, & l'Octave de la seconde : il y a *liaison* dans les Accords de la Tonique & de la sous-Dominante, attendu que le même Son sert de Quinte à l'une & d'Octave à l'autre : enfin il y a *liaison* dans les accords dissonans toutes les fois que la dissonance est préparée, puisque cette préparation elle-même n'est autre chose que la *liaison*. (Voyez PRÉPARER.)

La *liaison* dans le chant a lieu toutes les fois qu'on passe deux ou plusieurs notes sous un seul coup d'archet ou de

gosier, & se marque par un trait recourbé dont on couvre les notes qui doivent être liées ensemble.

Dans le Plain-chant on appelle *liaison* une suite de plusieurs notes passées sur la même syllabe, parce que sur le papier elles sont ordinairement attachées ou liées ensemble.

Quelques-uns nomment aussi *liaison* ce qu'on nomme plus proprement Syncope. (Voyez SYNCOPE.)

LICENCE, *s. f.* Liberté que prend le Compositeur, & qui semble contraire aux regles, quoiqu'elle soit dans le principe des regles; car voilà ce qui distingue les *licences* des fautes. Par exemple, c'est une regle en composition de ne point monter de la Tierce mineure ou de la Sixte mineure à l'Octave. Cette regle dérive de la loi de la liaison harmonique, & de celle de la préparation. Quand donc on monte de la Tierce mineure ou de la Sixte mineure à l'Octave, en sorte qu'il y ait pourtant liaison entre les deux accords ou que la dissonance y soit préparée, on prend une *licence*; mais s'il n'y a ni liaison ni préparation, l'on fait une faute. De même, c'est une regle de ne pas faire deux Quintes justes de suite entre les mêmes parties, surtout par mouvement semblable; le principe de cette regle est dans la loi de l'unité du mode. Toutes les fois donc qu'on peut faire ces deux Quintes sans faire sentir deux modes à la fois, il y a *licence*, mais il n'y a point de faute. Cette explication étoit nécessaire, parce que les Musiciens n'ont aucune idée bien nette de ce mot de *licence*.

Comme la plupart des regles de l'harmonie sont fondées sur des principes arbitraires, & changent par l'usage & le goût des compositeurs, il arrive de-là que ces regles varient, sont sujettes à la mode; & ce qui est *licence* en un temps, ne l'est pas dans un autre. Il y a deux ou trois siècles qu'il n'étoit pas permis de faire deux tierces de suite, sur-tout de la même espèce: maintenant on fait des morceaux entiers tout par tierces. Nos anciens ne permettoient pas d'entonner diatoniquement trois tons consécutifs: aujourd'hui nous en entonnons, sans scrupule & sans peine, autant que la modulation le permet. Il en est de même des fausses

relations, de l'harmonie ſyncopée, & de mille autres accidens de compoſition, qui d'abord furent des fautes, puis des *licences*, & n'ont plus rien d'irrégulier aujourd'hui.

LICHANOS, *ſ. m.* C'eſt le nom que portoit, parmi les Grecs, la troiſieme corde de chacun de leurs deux premiers tétracordes, parce que cette troiſieme corde ſe touchoit de l'index qu'ils appelloient *Lichanos*.

La troiſieme corde à l'aigu du plus bas tétracorde qui étoit celui des Hypates, s'appelloit autrefois *Lichanos-Hypaton*, quelquefois *Hypaton-Diatonos*, *Enharmonios*, ou *Chromatiké*, ſelon le genre. Celle du ſecond tétracorde ou du tétracorde des moyennes, s'appelloit *Lichanos-Méſon*, ou *Méſon-Diatonos*, &c.

LIÉES, *adj.* On appelle *notes liées* deux ou pluſieurs notes qu'on paſſe d'un ſeul coup d'archet ſur le violon & le violoncelle, ou d'un ſeul coup de langue ſur la flûte & le hautbois; en un mot, toutes les notes qui ſont ſous une même liaiſon.

LIGATURE, *ſ. f.* C'étoit, dans nos anciennes muſiques, l'union par un trait de deux ou pluſieurs notes paſſées, ou diatoniquement, ou par degrés disjoints, ſur une même ſyllabe. La figure de ces notes, qui étoit quarrée, donnoit beaucoup de facilité pour les lier ainſi; ce qu'on ne ſauroit faire aujourd'hui qu'au moyen du chapeau, à cauſe de la rondeur de nos notes.

La valeur des notes qui compoſoient la *ligature*, varioit beaucoup ſelon qu'elles montoient ou deſcendoient, ſelon qu'elles étoient différemment liées, ſelon qu'elles étoient à queue ou ſans queue, ſelon que ces queues étoient placées à droite ou à gauche, aſcendantes ou deſcendantes, enfin ſelon un nombre de regles ſi parfaitement oubliées à préſent, qu'il n'y a peut-être pas en Europe un ſeul muſicien qui ſoit en état de déchiffrer des muſiques de quelque antiquité.

LIGNE, *ſ. f.* Les *lignes* de muſique ſont ces traits horiſontaux & paralleles qui compoſent la portée, & ſur leſquels, ou dans les eſpaces qui les ſéparent, on place les

notes ſelon leurs degrés. La portée du plain-chant n'eſt que de quatre *lignes*, celle de la muſique a cinq *lignes* ſtables & continues, outre les *lignes* poſtiches qu'on ajoute de temps en temps au-deſſus ou au-deſſous de la portée pour les notes qui paſſent ſon étendue

Les *lignes*, ſoit dans le plain-chant, ſoit dans la muſique, ſe comptent en commençant par la plus baſſe Cette plus baſſe eſt la premiere, la plus haute eſt la quatrieme dans le plain-chant, la cinquieme dans la muſique. Voyez PORTÉE.

LIMMA, *ſ. m.* Intervalle de la muſique Grecque, lequel eſt moindre d'un comma que le ſemi-ton majeur, &, retranché d'un ton majeur, laiſſe pour reſte l'apotome.

Le rapport du *limma* eſt de 243 à 256, & ſa génération ſe trouve, en commençant par *ut*, à la cinquieme quinte *ſi* : car alors la quantité dont ce *ſi* eſt ſurpaſſé par l'*ut* voiſin, eſt préciſément dans le rapport que je viens d'établir.

Philolaüs & tous les Pythagoriciens faiſoient du *limma* un intervalle diatonique, qui répondoit à notre ſemi-ton majeur. Car, mettant deux tons majeurs conſécutifs, il ne leur reſtoit que cet intervalle pour achever la quarte juſte ou le tétracorde : en ſorte que, ſelon eux, l'intervalle du *mi* au *fa* eût été moindre que celui du *fa* à ſon dièſe. Notre échelle chromatique donne tout le contraire.

LINOS, *ſ. m.* Sorte de chant ruſtique chez les anciens Grecs; ils avoient auſſi un chant funèbre du même nom, qui revient à ce que les latins ont appellé *Nœnia.* Les uns diſent que le *linos* fut inventé en Egypte, d'autres en attribuoient l'invention à Linus Eubéen.

LIVRE OUVERT. A LIVRE OUVERT, OU A L'OUVERTURE DU LIVRE, *adv.* Chanter ou jouer *à livre ouvert*, c'eſt exécuter toute muſique qu'on vous préſente, en jettant les yeux deſſus. Tous les muſiciens ſe piquent d'exécuter *à livre ouvert*; mais il y en a peu qui, dans cette exécution, prennent bien l'eſprit de l'ouvrage, & qui, s'ils ne font pas des fautes ſur la note, ne faſſent pas du moins des contre-ſens dans l'expreſſion. (Voyez EXPRESSION.)

LONGUE,

LONGUE, *ſ. f.* C'eſt dans nos anciennes muſiques une note quarrée avec une queue à droite, ainſi . Elle vaut ordinairement quatre meſures à deux temps, c'eſt-à-dire deux breves ; quelquefois elle en vaut trois, ſelon le mode. (Voyez MODE.)

Muris & ſes contemporains avoient des *longues* de trois eſpèces ; ſavoir, la parfaite, l'imparfaite, & la double. La *longue parfaite* a, du côté droit, une queue deſcendante, ou . Elle vaut trois temps parfaits, & s'appelle parfaite elle-même, à cauſe, dit Muris, de ſon rapport numérique avec la trinité. La *longue imparfaite* ſe figure comme la parfaite, & ne ſe diſtingue que par le mode : on l'appelle imparfaite, parce qu'elle ne peut marcher ſeule & qu'elle doit toujours être précédée ou ſuivie d'une breve. La *longue* double contient deux temps égaux imparfaits : elle ſe figure comme la *longue* ſimple, mais avec une double largeur . Muris cite Ariſtote pour prouver que cette note n'eſt pas du plain-chant.

Aujourd'hui le mot de *longue* eſt corrélatif du mot *breve*. (Voyez BREVE.) Ainſi toute note qui précede une breve eſt une *longue*.

LOURE, *ſ. f.* Sorte de danſe dont l'air eſt aſſez lent, & ſe marque ordinairement par la meſure à $\frac{6}{4}$. Quand chaque temps porte trois notes, on pointe la premiere, & l'on fait breve celle du milieu. *Loure* eſt le nom d'un ancien inſtrument, ſemblable à une muſette, ſur lequel on jouoit l'air de la danſe dont il s'agit.

LOURER, *v. a.* & *n.* C'eſt nourrir les ſons avec douceur, & marquer la premiere note de chaque temps plus ſenſiblement que la ſeconde, quoique de même valeur.

LUTHIER, *ſ. m.* Ouvrier qui fait des violons, des violoncelles, & autres inſtrumens ſemblables. Ce nom, qui ſignifie *facteur de luths*, eſt demeuré par ſynecdoche à cette ſorte d'ouvriers ; parce qu'autrefois le luth étoit l'inſtrument le plus commun, & dont il ſe faiſoit le plus.

LUTRIN, *s. m.* Pupître de chœur sur lequel on met les livres de chant dans les Eglises catholiques.

LYCHANOS. (Voyez LICHANOS.)

LYDIEN, *adj.* Nom d'un des modes de la musique des Grecs, lequel occupoit le milieu entre l'eolien & l'hyperdorien. On l'appelloit aussi quelquefois mode barbare, parce qu'il portoit le nom d'un peuple Asiatique.

Euclide distingue deux modes *lydiens*. Celui-ci proprement dit, & un autre qu'il appelle *lydien grave*, & qui est le même que le mode éolien, du moins quant à sa fondamentale. (Voyez MODE.)

Le caractere du mode *lydien* étoit animé, piquant, triste cependant, pathétiqre & propre à la mollesse; c'est pourquoi Platon le bannit de sa république. C'est sur ce mode qu'Orphée apprivoisoit, dit-on, les bêtes mêmes, & qu'Amphion bâtit les murs de Thèbes. Il fut inventé, les uns disent par cet Amphion, fils de Jupiter & d'Antiope; d'autres, par Olympe, Mysien, disciple de Marsias: d'autres enfin, par Mélanpides: & Pindare dit qu'il fut employé pour la premiere fois aux nôces de Niobé.

LYRIQUE, *adj.* Qui appartient à la lyre. Cette épithète se donnoit autrefois à la poésie faite pour être chantée & accompagnée de la lyre ou cithare par le chanteur, comme les odes & autres chansons, à la différence de la poesie dramatique ou théâtrale, qui s'accompagnoit avec des flûtes par d'autres que le chanteur; mais aujourd'hui elle s'applique, au contraire, à la fade poésie de nos opéra, & par extension, à la musique dramatique & imitative du théâtre. (Voyez IMITATION).

LYTIERSE. Chanson des moissonneurs chez les anciens Grecs. (Voyez CHANSON.

Fin du Tome premier.